
NICOLAE CREȚU

A construi în artă (inclusiv în roman) este un gest uman, o manifestare a naturii raționale a omului și a creației sale estetice, nu însă o operație de minuțioasă orlogerie fără viață: în orice caz nu în opera adevăraților romancieri-artiști, la care construcția romanului se naște din reflecția lucidă, dar în confruntare cu și sub tensiunea angajării credințelor, valorilor și întrebărilor, obsesiilor și temelor adânci ale individualității lor artistice și umane, care vorbește lumii prin operă. În această viziune ce încearcă să piardă cât mai puțin din legăturile substanțiale care integrează tehnicile romancierului mișcărilor vieții și complexității artei, raportul construcție-semnificație poate oferi criticii una din perspectivele revelatoare asupra „mesajului” și artei romanului.

EDITURA EMINESCU

Lei 14,50

NICOLAE CREȚU

Constructorii ai romanului

EDITURA EMINESCU

Coperta de Petre Hagi

NICOLAE CREȚU

Construcitori ai romanului

LIVIU REBREANU,
H. PAPADAT-BENGESCU,
CAMIL PETRESCU

10 decembrie 1982
Stilina

EDITURA EMINESCU

București, 1982

Sumar

- I. Construcție și structură / 7
- II. Arhitecturi rebreniene / 30
 - Ion / 30
 - Pădurea spinzuraților / 53
 - Rășcoala / 71
- III. Cielul Hallipilor / 91
 - Tablou de familie / 92
 - Anatomia caracterelor / 98
 - Sintaxa imaginarului / 120
- IV. Romanul ca „metaforă epistemologică” / 141
 - Ultima noapte de dragoste,
intîia noapte de război / 142
 - Patul lui Procust / 167
- V. Construcție și „mesaj” / 195
 - Note / 287

I

Construcție și structură

Lucrarea de față, s-o spunem de la început, nu își propune o dezbatere teoretică a problemelor construcției. Poeticianul, teoreticianul literar sint interesați de procedee, de „tipare“ (*patterns*), de categorii și relații dominante, ei țintesc întotdeauna dincolo de individualitatea operei. Formaliștii ruși (Șklovski, de pildă, scriind despre Cervantes sau Sterne¹) sau unii din reprezentanții *newcriticism*-ului american și englez făceau încă o critică în care analiza artei literare proprie scriitorului studiat se împletea cu preocuparea de a degaja *tipuri* de procedee și *funcțiile* lor la un nivel, dacă nu al generalității, depășind oricum caracterul de unicat al operei, marca ei de originalitate. Cit privește poetica, în viziunea unora din promotorii ei de seamă de azi, adevăratul proiect al acesteia e de a descrie modelele fundamentale, ideale, la care trimite realitatea aparent infinită, „dezordinea“ literaturii². Se caută așadar definirea structurilor profunde ale discursului narativ, o logică a imaginarii, chei constante ale raporturilor dintre sintaxa și semantica povestirii etc.³. Desprinderea de „materia“ particulară, de sensurile precizate slujește luminării unor valențe și raporturi mai generale.

Importanța unor astfel de cercetări nu mai trebuie dovedită. Rezultate demne de toată atenția se adună. S-au elaborat concepte-cheie ale poeziei (mai puține la număr decât ar da impresia pletora de termeni), pe care critica, chiar când preferă să nu le introducă în limbajul

ei, nu le poate ignora în interpretare, în raționamentul său. Vorbind despre arta construcției, ne vom raporta, firește, la unele repere teoretice, la „universalile“ poeticii. Dar ținta noastră rămâne opera (textul în primă instanță; dominantele creației autorului, la un alt nivel) cu accentul ei unic, cu unitatea ei interioară care se naște din tensiuni și „mișcare“: ale romanului și romanțierului (ca individualitate creatoare). Dacă am ales o perspectivă care insistă asupra valorii formelor este pentru că astfel interpretarea poate nu numai să citească sensul în tehnicile-semne (și mai ales în dialogul, în relațiile lor), ci să descifreze și implicarea mai adâncă, deloc transparentă, a autorului în opera sa. Altfel spus, credem că în roman solicitările complexe cărora le răspunde construcția, tensiunile ei de semnificație dar și de risc estetic fac din raportul construcție — sens unul din acele „locuri geometrice“ în care liniile de forță ale criticii se pot regăsi și comunica între ele rodnic.

Intenția noastră este de a defini arta și sensul construcției la trei mari romancieri români: Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu. Nu în perspectiva unei universale poetici a romanului, ci în aceea a *poeticilor* romancierilor. Pentru că în fiecare mare roman, la orice romancier autentic există o conștiință a „limbajului“ tehnicilor (a situării în el) și totodată a unor deschideri de semnificație virtuală proprii acestui limbaj. Înțeleasă nedeformat, arhitectura romanului este o sinteză, la care participă toate nivelele și articulațiile textului, fie direct, fie implicate în jocul raporturilor structură — construcție. Tocmai de aceea ori de câte ori i se reteză legăturile în planul formelor sau relația — mai subtilă — cu structura, construcția nu-și dezvăluie sensul, adevărata valoare de artă. Ceea ce rămâne atunci e o înțelegere uscată: construcția-schelet al ficțiunii, schemă a „sensului“. Deformare cu atât mai gravă cu cât singurii pe care ea îi micșorează și îi falsifică sînt tocmai autorii esențiali, de răscruce: cei prin care romanul își pune problemele destinului său în cîmpul literaturii.

O întrebare de ordin general, privind condiția romanului, există în cercetarea noastră: cit este de important rolul construcției în existența estetică a operei, implicat

a „mesajului“⁴ ei? Sau, ceea ce e același lucru: poate fi socotită sau nu organizarea compozițională condiție (nu „Condiția“) de definire a romanului *ca roman*? În locul unei abordări teoretice, am preferat însă sugestiile, poate mai convingătoare, ale unui mănunchi de interpretări suficient de deschis ca să nu fie nici o bănuială de întrebări retorice. Ceea ce ni s-a părut pasionant a fost tocmai posibilitatea de a urmări, schimbînd unghiul analizei de cîte ori relieful intern al operei o cere, căile pe care experiența construcției comunică cu nivelele sensului, de a pune în lumină — la romancieri de structuri atît de diferite — rolul ei în descoperirea de către fiecare, pe un drum care nu seamănă cu al celorlalți, a echilibrului și ordinii interioare spre care tinde imaginarul său, univers literar născut din intuiție și elaborare, forțe complementare.

Căutînd să surprindem semnificația efortului de construcție la fiecare din cei trei scriitori, situarea lui în orizontul mai larg al artei romancierilor, punctele fierbinți ale raporturilor construite, revelatoare pentru dialogul (și tensiunile): arhitectură — structură, n-am vrut să facem din analiza cîtorva mari opere un pretext de discuție teoretică, teren de verificare a conceptelor poeticii⁵, ci din acestea — acolo unde e cazul — un instrument al interpretării și totodată reperele unei meditații posibile asupra statutului imaginarii în roman.

Se scrie mult, în toată lumea, despre structură, despre „arhitecturile“ și tehnicile romanului. Critica mai nouă se întîlnește pe toate direcțiile ei esențiale cu problemele organizării semnificației în text. Pledîndu-se pentru „întoarcerea“ la operă (reacție legitimă, dincolo de toate excesele ei, la exagerările criticii externe), se apasă pe *unitatea interioară* a acesteia, pe jocul de relații și raporturi care o singularizează, pe „închiderea“ textului⁶. Construcția este mereu atrasă în miezul însuși al interpretării, încît adesea „lectura“ critică este, cu interesul ei pentru figurile și semnificațiile centrale, o lectură a ordinii interne, a sensului „închis“ în construcție.

Cum se explică însă faptul că tocmai romanul este mai cu insistență privit dintr-un asemenea unghi? De ce nu nuvela sau drama, care ascultă de rigori mult mai precise, mai greu de înfrînt? Principala diferență stă, credem, în natura însăși a organizării. Moștenită, dată, virtual conținută — cel puțin în liniile ei mari, dominante — în premisele nuvelei sau dramei (durată sau întindere limitată, o logică destul de severă a „termenilor“ — și a succesiunii momentelor — în conflict etc.). În timp ce în roman ordinea interioară e întotdeauna cucerită, are semnificație pe fondul libertăților compoziționale proprii genului. Sintaxa sa este de fiecare dată rezultatul unei opțiuni, deci conotată semantic. Critica poate, în consecință, întreba formele, scruta raporturile lor interne, pentru a răzbate — drum posibil, între mai multe — pînă la înțelesurile mai ascunse și mai revelatoare ale operei, pînă la nuanțele care îi dau acesteia „formula“ unică (de artă și sens). Cu ambiția de a opune proiecțiilor impresiei degajarea unor structuri latente, controlabile în text.

Fără a fi totuși o fatalitate care să decurgă, cum se crede uneori, din chiar demersul propriu oricărei critici interesate de forme și de participarea lor la sens, primejdia alunecării într-un tehnicism arid există. Condiția hotărîtoare pentru a o evita, ni se pare, este să nu se discute despre procedee, tehnici, „rezolvări“ ș.a.m.d. în sine, ci să se refacă neconținut legăturile lor cu viața mai complexă a operei, cu solicitările și tensiunile — lăuntrice sau externe — cărora ea le răspunde: „mesaj“ construit, în care omul și artistul *vorbesc*. În fața noastră nu stă „obiectul estetic“, produs al unei reci virtuozități combinatorii, ci un fel de palimpsest, în care disponibilități și experiențe de ordin diferit și-au lăsat urma; nașterea unei poetici distincte presupune confruntări, direcții ale sensului — divergente sau chiar opuse — se pot concura. Fără a restitui operei freamătul ei semantic, ceva din mișcarea, din viața inepuizabilă a sensului, orice critică a formelor se condamnă la asfixie sigură, devine sterilă.

Dar, în definitiv, de ce alegerea acestui drum — dinspre forme spre semnificații —, de ce nu calea inversă, de ce nu chiar abordarea directă a sensului?

Tendința „naturală“ (nu întîmplător ilustrată de poeziile clasice și reluările lor moderne) e de a asocia tehnicile în genere unui moment final, al „execuției“. Ce poate părea mai rezonabil decît credința că nu se poate compune fără a avea mai întîi gata, elaborat, materialul viitoare construcții? De aici nu mai e decît un pas pînă la a trage o linie despărțitoare — rigidă, artificială — între „concepție“ și „execuție“, între artistul care a gîndit opera și artizanul care vine să-i dea existență în materia cuvîntului. Dar, se va spune poate, unde e — cel puțin în zilele noastre — critica blocată de atari prejudecăți? Cînd primejdia, de la o vreme, pare a fi mai curînd tocmai în miza prea mare pusă pe studiul tehnicilor, în exagerările unei înțelegeri formaliste⁷ a literaturii.

E foarte adevărat că mare parte din ce a produs „noua critică“ (fără a fi totdeauna și o critică nouă), sub etichete cam repede schimbătoare (structuralism, poetică, semiotică), este descriere și analiză a formelor, a tehnicilor literare. Dar în ce optică? Din păcate, obiceiul de a vedea în ele rezultatul (forme) și respectiv instrumentele (tehnici) „execuției“ — ca transpunere a unui proiect anterior, mental, al operei — nu a rămas un monopol al „vechii“ critici. Nu insistența cu care se vorbește despre forme și tehnici contează, ci spiritul în care e înțeleasă participarea lor la arta, la condiția literaturii. O critică ale cărei analize, migăloase, uneori subtile, citeodată pedante, nu par decît să repete mereu „Priviți, iată ce mecanism complicat e forma în literatură“, elogiul al virtuozității artizanului din artist e, orice s-ar spune, foarte departe de a avea percepția autentică a *experienței* — complexe, de substanță — care e arta. În fond ea e tot atît de convinsă că tehnicile sînt „execuție“ ca și interpretările cărora li se adaugă cîteva referiri — am zice: decorative — la stil, la construcție, perspectivă narativă etc.

A fost și rămâne puternică înclinarea de a vedea în construcție un efort stimabil, de meșteșug, necesar pentru a monta părțile într-un ansamblu (romanul), fără putere însă asupra sensului (la exprimarea căruia i se atribuie o participare de instrument), fără, de asemenea, forța artistică hotăritoare recunoscută capacității de a crea personaje (avînd un chip, o identitate interioară și o „lume“ a lor). Ceva secundar oricum, în înzestrarea romancierului: nu era convins Thibaudet că rău compuse sînt tocmai capodoperele și că, prin urmare, construcția nu se numără printre virtuțile esențiale cerute de roman? Polemica sa cu Paul Bourget⁸ arată bine tendințele extreme care deformează (și astăzi), fiecare în felul ei, înțelegerea adevăratei situații a construcției în arta romanului: de o parte „compoziția“ — piedică în calea impresiei de viață neîngrădită pe care trebuie s-o nască romanul, de cealaltă — tot ea, calitate supremă care confirmă vocația de romancier. Dar sînt acestea și singurele perspective posibile asupra relației roman — construcție?

În realitate, problema nu este dacă romanul e „bine“ sau „rău“ compus, nici dacă aptitudinile de constructor fac dintr-un prozator un romancier sau nu, ci de un alt ordin. Important e să știm dacă efortul de construcție și rezultatele lui (care-i preiau tensiunile) angajează numai „suprafețele“, ori, dimpotrivă, stau în legături fertile cu esențele a ceea ce numim roman. De cîte ori nu s-a dat exemplul lui Tolstoi (*Război și pace*) pentru a dovedi că „reaua compoziție“ nu știrbește cu nimic marea artă a romancierului? Și totuși, cine nu simte, citindu-l, legătura adîncă dintre forța epică tolstoiană, amploarea meditației asupra istoriei și existenței și edificiul narativ într-adevăr monumental, cu aerul său de gigantică zidire, clădită din mari blocuri care, numai pentru a fi „tăiate“ și așezate alături, au cerut o efortare de artă dincolo de tiparele obișnuite ale aprecierii? „Greșelile“ de compoziție⁹ sînt în astfel de romane-sumă martorii unei încercări de absorbire a totalității existenței esențiale (experiențe, idei, sensuri) în ficțiune.

Sigur, operele de o atare complexitate, rare, ating limitele „genului“. Cervantes, Tolstoi, Proust, Musil tind

spre epopee, jurnal (epopee a interiorității), eseu. Ideea de „roman“ e destul de largă ca în ea să intre nu numai Balzac sau Fielding, Flaubert ori H. James, ci și excepțiile care, mereu din alt unghi, îi pun la încercare stabilitatea relativă. Bazele romanului sînt mai aproape de biografie și de dramă, dar alături de *Roșu și negru* sau *Verișoara Bette*, *Anna Karenina* și *Ion*, alte opere captează un șuvoi de viață nu cu unul, ci cu mai mulți centri (*Război și pace*, *Frații Karamazov*, *Răscoala*) sau descoperă un dramatism al „perspectivelor“ conștiinței (*În căutarea timpului pierdut*, *Ulysses*, *Patul lui Procust*)¹⁰. A gândi romanul ca un contrapunct de destine („dialog“ al experiențelor) sau ca dramă (ori „epopee“) a interpretării „trăitului“, iată forme ale unei aspirații de cuprindere polifonică, deloc mai puțin densă decît povestea unei vieți sau ciocnirea cîtorva oameni minăți de sentimente, interese, credințe distincte, opuse.

De o diversitate, de o mobilitate care au de ce să deruteze pe căutătorii de definiții cu orice preț, romanul are totuși esențele sale stabile. Știm mai bine dacă un text este sau nu roman decît am putea găsi (și formula) „diferența specifică“ a noțiunii: ceea ce înseamnă că putem avea noțiunea de roman și fără a dispune de o definiție infailibilă. Povestire, personaj (cu tot ce înseamnă el în ordinea mișcării epice și, totodată, ca relief interior, psihologic), confruntări, evoluții și raporturi care au un sens, în fine tot ce se înțelege prin metodă narativă, toate acestea sînt forțe ce intră în joc în configurația fundamentală a romanului, chiar dacă, e drept, cu o pondere foarte diferită de la o modalitate la alta (raportul: povestire/„analiză“ în romanul comportamentist față de cel psihologic, de pildă), fiecare cu echilibrul ei specific. Acest lucru l-a înțeles bine E. M. Forster cînd, în loc să caute o definiție sau un model teoretic pentru toate formulele de roman, a preferat să definească „aspectele“ dominante, forțele romanului¹¹.

Contrar unei prejudecăți încă larg răspîndite, nici una din aceste esențe ale romanului nu apare în stare pură, undeva, departe de tehnicile — „instrumente“ pentru a fi „turnată“ apoi în forme. A gândi personajele înseamnă a le construi adevărate portrete în mișcare, a da

o progresie dezvoltării și creșterii lor. Povestirea, cum au arătat unii din formalistii ruși, nu este „fabula” ci „subiectul”¹², faptele organizate, cărora li s-a imprimat un relief nu într-o fază a „execuției” la rece, ci în plin proces de cristalizare a nucleului viitorului roman. Pentru a da virtualităților de sens pe care le conțin „oamenii” și „povestirea”, adâncimea și densitatea intuite în ele, tehnicile creează raporturi, efecte de perspectivă narativă, dezvoltările unui ton, participând astfel din plin la nașterea unei structuri. Cea dintâi întemeiere a unei critici care „citește” textele întrebându-se asupra rolului tehnicilor rămîne chiar această plămădire inseparabilă: formă și sens, conștanțiale, întrezărite de artist în modelarea (și maturizarea) lor reciprocă, fără nici un fel de subordonare a unuia din planuri celuilalt. Semnificații approximate în contururi și organizări provizorii, văzute în năluciri de figurație și scenariu imaginar, da; dar și tehnici care „gîndesc” și adîncesc sensul, îi modulează nuanțele, îi relevă latențele (Valéry: „Une forme est féconde en idées”), pun în valoare tensiunile lui ascunse. Artist nu e cel care traduce „ideea” în imagine, ci acela în stare să simtă freamătul de înțelesuri născînd al unei viziuni imaginare, pînă la captarea lor deplină în arhitectura internă a operei.

De aici nu trebuie înțeles că forma generează sensul (afirmație care n-ar fi mai puțin falsă decît cea simetrică ei). Ele cresc definindu-se și consolidându-se reciproc. Rezultatul final e realitatea *osmotică* a structurii. Sensul se maturizează în tehnici, modulat de ele pînă la o deplină posesie de sine. Dar aceasta rămîne una din „necunoscutele” elaborării și de cele mai multe ori critica nu poate reconstitui raporturile mobile ale formei și semnificației, numeroasele lor restructurări reciproce de-a lungul seriei de proiecte tranzitorii din care s-a înălțat opera. Pentru că — cel mai adesea — asemenea schițe se înlocuiesc unele pe altele nu în manuscrise (variante etc.), ci în conștiința artistului, unic „atelier” complet, inaccesibil însă.

În fața noastră stă textul. Chiar cînd există mărturii revelatoare, ale autorului, despre traiectul edificării, cititorul nu e deloc obligat să le cunoască. El caută drumul cel mai direct spre individualitatea artei și a „mesajului” cu care se confruntă prin lectură. Ce poate fi mai normal decît să perceapă (= să înțeleagă și să simtă) sensul operei în structura ei, în raporturile (de sens) pe care le conține și, totodată, le controlează forma?

Ambiția (și, de la un punct, chiar dogma) diverselor critici structurale (nu numai cea structuralist-formală, ci și psihocritica lui Ch.-P. Maury, tematismul lui J.-P. Richard, critica inspirată de retorică a lui G. Genette și altele încă) de a nu-și situa obiectul decît în text își are unul din punctele de plecare aici: în dorința criticului de a demonstra posibilitatea unei lecturi intensive și totodată riguroase (*close reading*), care nu e, cel puțin în principiu, privilegiul unei elite de rafinați sau erudiți, ci proiecția ideală (obținută printr-un fel de filmare au ralenti sau radiografieră) a lecturii pur și simplu. Cu diferența că tot ce acumulează *sintetic* intuiția cititorului obișnuit în progresia lecturii, o asemenea critică vrea să evidențieze *analitic*, ține stăruitor sub lupă, descompune în relații și raporturi mai simple. Ar fi ridicol să ne închipuim că Lévi-Strauss și R. Jakobson scriind despre sonetul baudelarian *Les Chats*¹³ urmăresc să-l „învețe” pe cititor cum se citește poezia, pe ei îi interesează *analiza* surselor „obscure” (pentru că prea complexe) ale *poeticității*. Stoarcerea textului, un fel de lectură voit mioapă, întreprinsă de ei nu ține să placă, să seducă, ci să ne convingă că aceste surse sînt analizabile. Nimeni nu va încerca să-l citească pe Proust ca Gérard Genette (*Figures*, III)¹⁴ — lectura ar deveni o caznă — dar e absolut sigur că în constituirea impresiei (tocmai halo-ul ei imprecis, sustras unei astfel de analize spectrale, îl ține pe cititor sub puterea textului) lucrează tehnicile demontate de poeticianul critic.

Ni se pare de altfel o naivitate să se creadă în existența reală a unui „cititor avizat” altul decît criticul și, eventual, scriitorul (cînd îi citește pe alții): interesul pentru sistemul tehnicilor unui autor, pentru „secretele” formei și semnificația opțiunilor la nivelul ei, nu e nici-

odată al cititorului pur și simplu, ci al celui care, întotdeauna, este (fie și numai potențial) un critic. În timp ce primul se mulțumește să trăiască, să „guste“ impresia, al doilea vrea să-i și cunoască resorturile, disecînd-o, cercetîndu-i sursele și căile de constituire. Unul preferă să recitească opera, descoperind în ea mereu altceva, aspirația celui alt e de a controla simultan toate planurile de semnificație și de expresivitate, toate „mecanismele“ tehnice din umbra lor. În acest înțeles, numai cititorul citește, criticul studiază (ceea ce nu înseamnă mai puțin, ci de regulă mai mult, pentru că un bun studiu critic nu e o „punere în ecuație“ a textului, ci presupune impresia lecturii, pivot și ferment al interpretării). Prin urmare critica nu este, nu poate fi niciodată inocentă; chiar dacă nu orice critică împinge atît de departe voința de a scruta premisele, modul de funcționare a propriului raționament cum o fac criticile structurale care vin dinspre lingvistică, retorică, semiotică, totuși toate nuanțele de critică se raportează în fond — sînt obligate s-o facă —, pentru a-și construi propriul discurs, la formă, la tehnici: căutînd în ele (fie la vedere, sub ochii noștri, fie, dimpotrivă, undeva în „culisele“ interpretării) argumentele, punctele de sprijin, controlul „lecturii“ pe care o propun. Înțeleasă ca moment necesar (decisiv) al definirii sensului (și a arhitecturii mobile a semnificațiilor din care acesta crește¹⁵), atenția acordată tehnicilor, formei nu ni se mai pare a fi nici o dovadă de „alexandrinism“ în critică, nici o modă trecătoare, ci o opțiune esențială, vitală conștiinței de sine a criticii, capacității ei de a se autodefini: de a privi deci relația sa cu opera literară (cu textul) în adevărații ei termeni.

Reacția negativă împotriva mostrelor de pedanterie „modernă“ care încarcă pagina critică e ușor de înțeles. Problema nu e totuși una de limbaj în primul rînd. Ciștigul real, în ordinea celor discutate aici, la care a ajuns critica în secolul nostru (pe drumuri venind dinspre formalistii ruși, „newcriticism“-ul anglo-saxon, critica germană „gestaltistă“, dar și dinspre psihanaliză, sociologie, semiotică etc.) e de a fi opus numeroaselor erori (a „intenției“, istorică, „biografică“, „sentimentală“ etc.), acumulate de vechea critică „externă“¹⁶, o înțelegere dină-

untru a operei, principii și metode ale interpretării care așază critica în regimul unei lecturi „ideale“ sau, cu cuvintele adesea citate ale lui Rimbaud: într-o perspectivă a textului citit „literal și în toate sensurile“.

Criticul modern vrea să fie acest cititor ideal apt să deschidă sensurile operei, să le descopere în ea. Dar pentru asta e nevoie ca tehnicile și forma, ca și temele sau stilul să-și dezvăluie o logică a raporturilor interne, o coerență particulară: acea figură a textului, centrală și totodată ascunsă, care face să comunice între ele toate planurile de explicație parțiale, limitate: „intenții“, obsesii, intuiții, experiență creatoare etc. O critică *à travers les formes*¹⁷, cuprinzător înțeleasă, polemizează implicit atît cu critica externă cit și cu cea impresionistă. Raportarea la „sintaxa“ operei este forma ei de raționalism, de autocontrol lucid în actul construirii propriului discurs, o foarte loială supunere la obiect. Tentativă de apropiere maximă a termenilor în relația: sens propus de critică (=interpretarea) — sens emis de (sau latent în) operă.

În *Teoria literaturii* de R. Wellek și A. Warren o asociere de termeni revine frecvent: complexitate și coerență¹⁸. Simptomatică, împerecherea această de noțiuni ar putea fi socotită drept formula concisă a însuși domeniului criticii: „coerența“ în absența complexității este semnul sigur al unei arte sărace, simulate, foarte „făcute“; „complexitatea“ fără coerență (fie chiar coerența cu care se contestă... coerența) este, la rîndu-i, cu o vorbă a ciberneticienilor, „zgomot“, mesaj opac, cade în afara artei. Cînd se ocupă de aceste două zone de margine, critica n-o face pentru a interpreta (nu ar avea ce), ci cit se poate de judecătorește: ea condamnă (sau ar trebui s-o facă) eșafodajele reci, „structurile“ străvezii (îndărătul lor: veleități slujite de oarecare abilitate și formele moderne — mai disimulate — de „roman à thèse“), ca și incoerențele regizate (nu mai puțin cabotine: „avangarda“ produce cel mai ridicat procent de impostură, mult mai greu discernabil față de ceea ce e revoltă autentică decît în cazul contrafacerilor tradiționaliste, al căror aer

epigonic e totdeauna izbitor) ale unei „arte“ care scapă oricărei ordini interioare¹⁹. Obiectul criticii de interpretare este însă întotdeauna opera, în care complexitatea și coerența își sînt reciproc condiție de definire (nu e complex decît ceea ce are o coerență, nu poate fi coerent decît ceea ce este și complex), iar la un loc, reunite, constituie condiția necesară și suficientă a — în înțelesul ei adevărat, neciuit — structurii ca existență estetică.

Pledoaria criticii moderne pentru o lectură „strînsă“, riguroasă a reușit să redeștepte interesul pentru tehnici, pentru rolul acestora în construirea sensului. Dar marea miză a unui astfel de demers critic stă tocmai în capacitatea lui de a nu se zăvorî într-o lectură a formelor sau tehnicilor producătoare de sens, ci de a integra un asemenea moment și o asemenea cale unei lecturi cuprinzătoare, în stare să regăsească raporturile operei ca întreg, undeva dincolo de inteligența tehnică, pur combinatorie a artistului.

Ampluarea și complexitatea romanului fac din construcție o condiție esențială a „controlului“ sensului, un capitol hotărîtor (încă o dată: nu singurul) al artei romancierului. Aspirația criticii de a limpezi, de a defini sursele impresiei printr-o analiză intensivă a textului, echivalentă cu o modelare a *lecturii totale* pe care o induce, o dirijează textul însuși, este mai îndreptățită ca niciodată cînd e vorba de roman. În clasică *The Craft of Fiction* (Arta ficțiunii), Percy Lubbock vedea esența actului critic în tentativa, mereu reluată, de a fixa „figura“ operei²⁰, pulsația sensului în formele ei alunecătoare, încercînd să proiecteze simultan ceea ce la lectură se percepe succesiv. Un estetician contemporan, M.-J. Lefebvre, insistă asupra dublei mișcări a cititorului și criticii între *sensul și materialitatea* operei, ceea ce el numește „présentification“ (raportarea textului literar la lume) și, respectiv, „matérialisation“ (contemplarea operei în raporturile ei interioare, de limbaj artistic)²¹. Ni se propune în fond un model al re-lecturii. Ceea ce citim induce în noi un sens care comunică esențial cu ansamblul experienței umane, cu lumea, cu existența, dar lărgirii în cercuri concentrice a ariei acestor sugestii îi răspunde impulsul opus, al întoarcerii la text, al refa-

cerii percepției directe (îmbogățită de ecourile lecturilor anterioare ale aceleiași opere) în contact cu „concretul“ imaginarului românesc, cu arhitectura lui interioară, în care sensul se ghicește fără a se lăsa desprins din rețelele structurii.

Una din năzuințele criticii e de a construi diagrama sinoptică, „lectura“ care să însumeze acumulările acestei mișcări de *du-te-vino* între text și sugestiile lui. Dacă se scrie atît de mult despre operele marilor romancieri, dacă perspective diverse se confruntă în interpretarea lor, este și pentru că între deschiderea romanului (nu atît amploarea, cît puterea de a absorbi o „materie“ diversă, necumințită) și polisemia lui există o relație activă la nivelul construcției, ca și la acela, mai adînc și mai cuprinzător, al structurii. O critică ce-și propune să citească sensul în „formula“ unică a operei (rezultat al opțiunilor care-i clădesc un echilibru — „instabil“ — al formei), dacă nu vrea să cadă în pedantismul și uscăciunea unei analize pur tehnice, trebuie să pună în centrul reflecției ei *distincția și raportul dintre construcție și structură*: definite exact, ele nu pot nici într-un caz să se confunde. Iar relația lor nuanțată conduce spre jocul nivelelor — coexistente — de semnificație ale textului, altfel spus, spre resorturile complexe ale polisemiei.

Romancierul de vocație este scriitorul incapabil de a gîndi abstract raporturile, esențele, de a le despărți de structurile concretului imaginar care e lumea romanului. El are nevoie să vadă, să „cunoască“ existențele pe care le inventă, se poate lăsa — cu uimire chiar — purtat spre dezlegări surprinzătoare ale unor destine²². Dar mai ales el intuiește în confruntările dintre oame-nii săi de ficțiune și în conflictele lor interioare iradiieri de sens posibile, virtuale, dincolo de „mesajul“ — intenție, gîndit, care rămîne la toți marii romancieri un proiect tranzitoriu al operei. Semnul vocației în roman este poate tocmai această bucurie de a între-vedea, de a pre-simți o încărcătură de sens virtual (cu neputință de echivalat abstract) în acea viață imaginată (*story*

sau ceea ce îi ține locul) fără de care romanul nu poate exista.

Pentru că adevăratul roman nu e niciodată silogism travestit, nici la cei mai cerebrali romancieri (un Musil sau un Th. Mann, Huxley sau Camil Petrescu): „ideea“, chiar cînd se pleacă de la ea, se relativizează, se încarcă de nuanțe, este atrasă într-un joc al perspectivelor multiple²³ și al accentelor mobile, al ambiguității și elipselor, își pierde rigiditatea sub puterea „lumii“ de ficțiune ca prezență. Și, ceea ce nu e deloc mai puțin important, își descoperă șansa proprie de dramatism interior intrînd în comunicare cu ceea ce am numi *semantica latentă* — prin definiție implicînd raporturi, nu teme — a formelor. O poetică a structurii polifonice, în înțeles mai larg decît cea pe care M. Bahtin²⁴ o descoperă în miezul artei lui Dostoievski, este astfel reinventată ori de cîte ori romanul pătrunde nu în jocul dialectic al ideilor, al „punctelor de vedere“, ci — încă mai adînc — în asumarea existențială a tensiunilor lor ultime, a antinomiilor fundamentale la care trimite dialogul lor total. *Frații Karamazov*, *Muntele vrăjit*, *Patul lui Procust* nu ar trece dincolo de nivelul unor (oricît de) abile „montaje“ teză—antiteză — eventual, sinteză (din perspectiva „naratorului“, dacă autorul nu-și propune programatic ambiguitatea, mesajul deschis) fără acea incandescență pe care o dă ideii fascinația unor adevăruri cruciale și violența umană a patimii, a răscolirii cu care experiența cunoașterii este trăită. Un mare roman de idei se recunoaște după forța și adîncimea semnălizărilor neliniștitoare ale impasurilor și răvășirilor fecunde, stări de criză în care umanitatea își verifică mereu noblețea ei tragică, setea de adevăr, de autentic²⁵. De cîte ori încearcă să privească în față, „pînă la capăt“, tensiunile existenței și ale conștiinței (ale condiției umane, așadar), romanul întîlnește dincolo de ele o imagine mitică a lumii și a destinului omului (nutrită din înseși limitele cunoașterii și experienței), sinteză de meditație ontologică și istoric (social, politic, moral).

Desigur, drumul invers este încă mai adesea urmat în roman. Practic, ori de cîte ori se merge pe linii care continuă un realism tradițional. Cei care pleacă de la

contemplarea intensă, necruțătoare în setea ei de adevăr, a spectacolului existenței descoperă — pe căi ce le sînt proprii — orizonturi mai înalte, în stare să releve energiile mari ale realului, un sens care răzbate din cenușiul cotidian, din viața aparent informă. Pe lîngă posibilele lor implicații psihanalitice (semnalizări ale subconștientului individual), există poate în fascinația unor imagini-pivot asupra scriitorului și o intuiție a ordinii ascunse în real, un apel al acestui sens închis într-un „semn“ izolat, lipsit de legăturile care l-ar explica. Faulkner, care indică o astfel de cheie pentru *Zgomotul și furia*, Rebreanu (celebra scenă a sărutării pămîntului din *Ion*) sînt mari exemple de închegare a imaginarului românesc în jurul unei imagini primordiale, obsedante, ca o întrebare căreia romancierul îi răspunde inventînd și construind ficțiunea. O asemenea matrice simbolică nu numai că e în stare să dezvolte, în cercuri concentrice, un spațiu imaginar, cu arhitectură, ritm și atmosferă crescute organic din viziunea originară, dar ea este în același timp inima structurii de sens a operei, în legătură cu toate liniile fundamentale care compun relieful ei de semnificație. Rarii romancieri, sobri „dialecțicieni ai tragicului“²⁶, care caută un adevăr omenesc neretușat reușesc, înlăturînd învelișurile înșelătoare ale cenușiului și „comunului“, să restituie realul unei coerențe mitice extraordinare: cea de la rădăcinile universale ale vieții, ale umanului. Ei construiesc în opera lor (descoperă deci în lumea din jurul lor) un sens, o ordine, o logică a destinelor, fie ele evocate uneori chiar la nivelele cele mai elementare, mai aparent fără conștiință.

Mai important decît orice e că întotdeauna, pe oricare din căile posibile (mai diverse și mai nuanțate decît extremele indicate voit schematic aici), romanul vădește o dublă vocație: a ordinii creatoare de sens pe de o parte, pe de altă a sugestiei de coerență mitică a lumii, a existenței. Aceste două ordini complementare (care obsedează romanul și-i creează tensiunile profunde) revin, sînt proiectate mereu în dialectica altor raporturi: construcție - structură, închidere - deschidere, fără ca ter-

menii lor să se alinieze simetric. Ordine, construcție, „închidere“ nu se confundă, nici sugestie, structură, „deschidere“. În afară de noțiunile polar opuse (închidere/deschidere), între toți acești termeni (între sferele lor) există suprapuneri parțiale și construcția poate fi deschisă, generatoare de sugestie, structura nu se opune ordinii elaborate, ci o implică în relații mai largi și mai complexe, sugestia este la rîndul ei dirijată, deci „închisă“ între anumite limite și repere ale structurii etc., etc. Toate aceste „încălcări“ reciproce de domeniu sînt semnul unei capacități deosebite de absorbție și remodelare purtătoare de sens — în roman — a existenței (raporturi, esențe). Poetica romanului este limbajul care articulează acest sens, îi dă o arhitectură, o ordine în text.

„Diferența între conținut, sau experiență, și conținut pus în valoare sau artă este tehnică“, afirmă un teoretician contemporan; și, mai departe, același: „tehnica este singurul mijloc pe care îl are scriitorul pentru a-și descoperi, explora, dezvolta subiectul, pentru a-i dezvălui sensul și, în cele din urmă, pentru a-l evalua“²⁷. Fetișizare a tehnicii dintr-o prejudecată larg împărtășită de critica modernă și devenită pentru mulți un fel de postulat? Tendință de a substitui ideii „vechi“ de artă pe aceea, mai nouă, de tehnică, într-o epocă dominată de tehnologie ca a noastră? În fapt trebuie să-i dăm dreptate autorului citat, departe de a fi singurul care să gîndească astfel. Adîncirea experienței tehnice a artei este pentru artistul adevărat o formă de exigență față de sine, îi revăla inflexiunile ascunse ale sensului latent în subiect. Primele contururi ale imaginarului din care se naște romanul (teme, personaje, ton) stau cel mai adesea în legătură cu obsesiile și experiențele decisive ale romancierului — cele care marchează un destin, o operă —, dar dincolo de ele, îndată ce încep a se căuta pe sine o structură, un sens, rolul tehnicii devine esențial, ea participă la o întreagă maieutică a „mesajului“ operei.

Problema se pune în termeni mai preciși cînd e vorba de relația structură-construcție (centrală din perspecti-

va noastră). Pentru că este aproape un acord unanim să se vadă în construcție un capitol de tehnică literară, în timp ce complexitatea artistică a romanului s-ar ascunde în relief al „imaterial“ al structurii. Unde este nedreptatea care i se face astfel artei construcției? În chiar tendința de a uita că ea e totdeauna angajată în efortul complex din care se naște structura. Construcția unui roman este o „suprafață“ care, citită bine, trimite la o logică interioară a operei (structura), la organizarea căreia ea, construcția, și tehnicile ei participă esențial.

S-a spus nu o dată, cariera modernă atît de spectaculoasă a termenului „structură“ datorează mult conținutului imprecis, ambiguu chiar, care i-a fost atribuit²⁸. Critica literară l-a îmbrățișat cu atît mai călduros cu cît el părea să rezolve dintr-o dată cîteva din marile ei impasuri: dihotomii artificioase (fond/formă), raporturi incontroabile (rațional/trans-rațional în creație) etc. Nu e semnificativ oare că descoperirea și interpretarea structurilor este cuvîntul de ordine pentru variantele de critică tehnică și, nu mai puțin, și pentru cele de inspirație psihanalitică? Însă primele vîd în operă produsul unei ars combinatoria superioare, în timp ce pentru celelalte ea este proiecția, refracția sau sublimarea unui univers obsesional. E limpede că în realitate e vorba de două accepții opuse ale aceluiași cuvînt, de două structuri diferite: una construită lucid de artist (îmbogățită de intuițiile unui simț al polisemiei și expresivității), alta — ordine subterană, a temelor interioare — care se impune de la sine operei, totdeauna dincolo de și adesea împotriva organizării voite, de suprafață.

În înțelesul său cel mai cuprinzător, structura include construcția, depășind-o însă prin tot ce ține de ordinea și corespondențele interioare, neelaborate, ale operei. Ea își poate chiar trăda sensul cel mai adînc în dialogul acestor două ordini, una construită, meditată, cealaltă impusă, modelată de obsesii și conflicte — netranșate — ale conștiinței artistului. De aici însă nu trebuie deloc să se înțeleagă că am echivala construcția cu o tehnică de execuție, disociată astfel de structura-limbaj al individualității secrete a operei și a artistului. Ar fi o sim-

plificare și falsă, și dăunătoare. Pentru că : a) structura nu există, nu este constituită — dînd cuvîntului întregă lui valoare — nici înainte, nici în afara textului construit ; b) experiență tehnică, construcția angajează profund mesajul conștient al artistului și ideea lui despre artă, or, prin aceasta însăși, ea participă la tensiunile structurii, are legături — oricît de curioasă e uneori formă lor, raporturile există întotdeauna — cu celălalt mesaj (subconștient sau doar prea complex pentru a-i fi controlate toate articulațiile și planurile de semnificație), încît situarea ei la întretăierea atîtor fire sporește enorm răspunderile constructorului — romancier ; c) chiar în înțelesul limitat, de ansamblu de procedee prin care se dă formă operei, comunicînd cu și astfel finalizînd toate nivelele de expresivitate controlată a textului, construcția e departe de a fi domeniul unei dexterități artizanale, de vreme ce integrarea părților într-un întreg nu-și are (decît extrem de rar) punctul de plecare într-un proiect formal, ci în efortul scriitorului de a da ficțiunii sale și încărcăturii ei de sens un relief de mare forță revelatoare, accentul cel mai intens cu putință.

Rămîne de văzut, desigur, dacă toate acestea se verifică în analiză, dacă rezistă confruntate cu realitatea concretă a operelor. Deocamdată să se vadă în ele ipoteze, întrebări, *in nuce*, o pledoarie pentru o altă înțelegere a construcției decît cea tradițională. Domeniul ei apare astfel ca fiind sintaxa internă a romanului, capitol central al artei și tehnicii scriitorului (nu realizare a unui plan sau punere în pagină a unui sens cristalizat anterior, ci moment esențial al creației, fără delimitări artificiale între „concepție” și „execuție”) : construcția este organizare a imaginarului românesc și a nivelelor de sens controlate lucid de artist, dar totodată ea trădează în insistențele, în ezitățile și eșecurile, în tensiunile sale, o parte din liniile și cîmpul de forțe al structurii. O lectură atentă a raporturilor care definesc „echilibrul” construcției poate deschide drum către configurația de ansamblu, situată mai în profunzime, a structurii și către mesajul ultim pe care ea îl emite spre cititor. O critică interesată nu să clasifice tipurile de arhitectură a romanului, nici să stabilească ierarhii, clasamente în or-

dinea virtuozității pe care o cere construcția, ci să pună în lumină, în spațiul textului, acea mișcare a sensului — făcută din tensiuni, nuanțe și perspective divergente — inseparabilă de structură, nu mai poate fi o critică pur tehnică : obiectul ei este lectura operei în toate dimensiunile decisive ale existenței ei estetice (așadar și de sens), însă o lectură care nu își propune „disecarea” tehnicistă a operei. Ținta e, dimpotrivă, re-construirea modelului intern al operei (structura care este sens, mesaj).

Vizibil sau nu, critica de interpretare a fost dealtfel întotdeauna obligată prin însăși natura ei să-și verifice lectura (decupajul de sens propus) prin raportare la configurația interioară a operei (înainte de toate la arhitectura ei construită). Numai că pînă nu prea de mult momentul acesta al verificării perspectivei critice prin revenire la raporturile interne ale textului, socotit prea rațional și uscat, rămînea aproape cu totul ascuns în umbra rezultatelor lui : interpretarea coerentă, elegantă, sintetizatoare. Astăzi pericolul este mai curînd cel opus : o exagerare a dezvăluirii travaliului de laborator critic (cu pierderile previzibile : mai puțină strălucire stilistică, lungimi descriptive, exces de analiză care atomizează ansamblul etc.). Dar dincolo de aceste riscuri, în principiu, o astfel de critică acordă mai mult credit *inteligenței* cititorului ei, pe care nu-și propune să-l seducă, ci să-l convingă și, încă mai mult, fără a-i ascunde propriile impasuri și dificultăți, punctele vulnerabile ale lecturii pe care o construiește. Ea încearcă să-l inițieze pe cititor în raționamentul interpretării critice, în logica acestei „descifrări”. Riscurile sînt evidente, ținînd însă de o alegere deliberată. Se pierde din farmec, se cîștigă în rigoare. O critică „distanțată” brechtian, nu împotriva, ci alături de cea care cultivă o „identificare” stanislavskiană cu textul : amîndouă îndreptățite să existe, complementare una celeilalte.

Citim un roman polițist : succesiunea episoadelor, amploarea dată fiecăruia din ele, „cadența” montajului de ansamblu nu pot fi întîmplătoare. De ele depînd con-

struirea atmosferei de așteptare, de tensiune, impresia de enigmă față în față cu raționamentul detectivistic, în ultimă instanță interesul cititorului. E ritmul interior, mișcarea de arc în destindere, pe care le organizează construcția. La un alt nivel de artă, lectura unor mari romane ca *Război și pace*, *Forsyte Saga*, *Răscoala* lui Rebreanu lasă impresia durabilă a lumii în care eroii lor trăiesc, se întretaie destine. Dar spațiul ficțiunii, de mare amploare și densitate, toată desfășurarea de viață imaginată sînt și ele clădite, orchestrate de construcție. Proust, Joyce, Virginia Woolf, la noi un Camil Petrescu, în genere romancierii universului interior sînt preocupați de posibilitatea de a face din spațiul textului și raporturile lui interne o proiecție (un „semn”) a reliefului și mișcărilor conștiinței. În măsură mai mare și mai evident decît ritmul, organizarea „cuantumului” de existență imaginară fie în scena socială, fie în secțiunea transversală a vieții interioare, participă la construirea sensului, a unei viziuni despre om, despre lume și raporturile lor. Alte nivele ale poeziei construcției (organizarea mesajului voit, mai ales în decupajul „subiectului” față de „fabulă”, modelarea relațiilor narativă/diegeză și narator/personaje, construirea unei ordini simbolice în sau dincolo de logica realului), sînt total angajate în articularea sensului complex, de ansamblu, al romanului.

Toate aceste funcții ale construcției sînt importante, toate își au locul lor în arta romanului și — ori de cîte ori e vorba de un romancier autentic — ele participă la articularea mesajului operei. Ar fi o mare greșeală să se tragă o linie despărțitoare, și sumară și prea rigidă, între valorile (sau funcțiile) artizanale și cele artistice ale construcției. Primele văzute ca limitîndu-se la ordinea și coerența exterioare sensului, celelalte, dimpotrivă, angajate în semantica operei. În realitate — și orice romancier adevărat reface neconținut experiența — nu există tehnică neutră sub raportul sensului, după cum nici plan de semnificație care să nu treacă prin limbajul tehnicilor, sinteza lor constituindu-se nu într-o formă-rezultat al „execuției”, ci într-o structură în care sensul se revelă sieși (ireductibil la o „idee” sau teză), sistem

de tensiuni ale sugestiilor emise de text. Balzac, Dostoevski, Proust, Joyce, Faulkner, nici unul dintre acești titani ai romanului nu este mai puțin constructor decît ceilalți: perspectiva din care își pun problemele construcției e de fiecare dată alta, altele dominantele, dar rămîne faptul esențial că atît romancierii preocupați de organizarea spațiului de ficțiune („lumea”) și a tensiunilor lui (drama), cît și cei interesați mai mult de modulațiile metodei narative („punctul de vedere”) sau ale temporalității („timpurile” romanului și contrapunctul lor), toți implică în ultimă instanță sensul, rețeaua de semnificații a operei, în construcție. A defini raporturile particulare ale tuturor acestor nivele ale tehnicii și artei construcției, a căuta coerența lor unică și valorile ei nu e nici inutil și nici ușor.

Desigur, fiecărui roman îi este proprie o anumită construcție. Despre Rebreanu-constructorul nu se poate scrie fără a analiza valoarea arhitecturilor (*Ion*, *Răscoala*) create de el, consubstanțiale cu o viziune rebreniană a destinului și a socialului, cu „înțelesurile” proprii capodoperelor sale. Camil Petrescu a construit un model perspectivist în roman, nu întimplător, abia în *Patul lui Procust*, unde domină nu „analiza”, ci o parabolă relativistă despre cunoaștere: temele comunicării și adevărului pe de o parte, dialectica punctelor de vedere pe de alta, nu pot fi rupte unele de celelalte, ele se explică, se luminează reciproc. Construcția are o formulă aparte, echilibrul ei special în fiecare roman. Să însemne oare asta că o sinteză privind arta construcției la cîțiva romancieri foarte deosebiți între ei este imposibilă? Ar fi să uităm că dominantele artei de a construi (predilecția pentru anumite moduri compoziționale, de pildă), aspirațiile și tensiunile caracteristice, drumul specific urmat de fiecare romancier în ordinea inclusiv a experienței construcției nu mai trimit la unicatul textului (cărui altminteri nimeni nu-i tăgăduiește înțietatea ca obiect al criticii), ci la o unitate de rang superior, aceea a ansamblului operei fiecărui autor. Creația unui mare romancier are constanțele ei, un destin interior, în ea autorul se implică, mai direct sau mai cifrat, întotdeauna.

Avem convingerea că tocmai acesta este nivelul la care se pot situa articulațiile sintezei în cercetarea noastră, între treapta construcției proprii fiecărui roman (domeniu al analizei prin excelență, de la care vom pleca — cum e și firesc — căutând în organizările concrete, irepetabile, esențele și constantele pe care ele le relevă) și cea prea generală și abstractă a poeziei construcției în roman (spre care, cu prudența necesară, se va trece totuși uneori în capitolul final, de sinteză și concluzii), stă una dominată de individualitatea organică (=unitatea dialectică, în tensiune și mișcare) a autorului. Ceea ce ne interesează în primul rând nu e virtuozitatea romancierului-constructor, aflat în posesia unor tehnici și procedee moștenite sau pe care el le descoperă, nici o rețetă și universală descriere a mecanismului construcției în roman, a „legilor” și alternativelor ei : oprindu-ne asupra a trei romancieri contemporani unul celuilalt, net deosebiți ca structură și având fiecare o altă idee despre roman, încercăm să definim câteva *tipuri* (sau forme) esențiale ale *experienței construcției*, *raporturile în care tehnicile și arta ei se află față de logica structurii*, rolul ei revelator pentru statutul *imaginarului în roman*.

În miezul acestor preocupări stă credința că o critică de interpretare care să citească operele (romanul) pornind de la o înțelegere a solicitărilor semantice complexe cărora le răspund formele în literatură nu este numai posibilă, ci și foarte necesară. Fiecare romancier de vocație descoperă — în orice caz tinde spre — un *echilibru al său între ceea ce construiește el, pe de o parte, și ceea ce se construiește de la sine, pe de alta, între ordinea pe care o riscă*²⁹ *inteligenta artistică și o alta, mai adâncă, secretă, care se semnalizează din invariantele imaginarii.* Construcția nu e structura (în înțelesul ei deplin, singurul justificat), dar e una din căile care *conduc, într-un fel sau altul, spre ea, care o „trădează” întotdeauna : spre a putea citi o ordine profundă (structura conținând mesajul ultim, total), într-una de suprafață (construcția), critica trebuie să devină o lectură a semnificațiilor formelor, a tensiunilor semantice investite în opțiunile tehnice, ea are de reconstituit modelul formelor semnificante, existența lor estetică.* Dintr-o perspec-

tivă ideală a lucrurilor, desigur greu de realizat integral, o asemenea critică își propune să-și construiască interpretările fără a rupe înțelesurile de text, ci — dimpotrivă — *reliefind* (prin decupajul analizei) o *anume viață și mișcare a sensului în structura operei*, iar, mai departe, *prin confruntarea dominantelor (rețele tematice, forme predilecte, semnificații recurente), să definească unitatea dialectică a unor atitudini semnificative față de lume, de existență, de condiția propriei arte.*

II

Arhitecturi rebreniene

Rebreanu e singurul romancier român căruia i s-a recunoscut constant o vocație de constructor. Soliditatea „lumilor” rebreniene, forța dramatică a tensiunilor prin care ele se definesc, deschiderea amplă a spațiului epic pe care scriitorul îl domină în marile sale romane sînt calități ce presupun, toate, ochi și mină de arhitect. Critica nu putea să nu remarce siguranța constructorului care ne-a dat *Ion* și *Răscoala*. Dar tocmai pentru că părea un adevăr prea evident, rareori¹ s-a trecut dincolo de afirmarea lui. Ceea ce este încă de făcut e să se lumineze analitic rosturile complexe ale construcției în capodoperele rebreniene, raporturile cu celelalte dominante ale artei romancierului, participarea ei specifică nu numai la o estetică (implicită) a romanului, ci și la articularea unei viziuni particulare a existenței. În *Ion*, în *Răscoala*, în *Pădurea spînzuraților*, la care limităm discuția noastră, se poate vedea ce înseamnă pentru Rebreanu a construi, ce loc ocupă construcția în ansamblul poeziei rebreniene a romanului.

Ion este, mai mult decît celelalte romane ale scriitorului, o operă rotundă, de un sobru echilibru interior, în care secretul unei monumentalități simple pare a se închide în el însuși, inaccesibil analizei. Sînt altele care, ca *Pădurea spînzuraților*, transformă drama unei miș-

cări în „cerc închis”² într-un adevărat sistem de semne ale structurii, dar în *Ion* creșterea dramatică, dimpotrivă, coexistă cu deschideri mai largi (satul, problemele sociale și politice ale Ardealului, poezia marilor momente ale existenței: nașterea, nunta, moartea). La rîndu-i, grandoarea epopeică a *Răscoalei* se clădește pe un mare efort al cuprinderii, ritmurile psihologiei colective, clăditul energiilor țărănești, diagrama violentei înclătări sociale creează solicitări complexe, care se pot „citi” în relief al eșafodajului compozițional: în articulațiile și proporțiile ansamblului, în tratarea tehnică diferențiată a planurilor narative, în schimbările de ritm epic.

Nimic din toate aceste indicii evidente, care să se ofere de la sine analizei, în cel dintîi roman al lui Rebreanu. Impresia primă, la lectura lui *Ion*, e de suprafață sferică, pe care privirea alunecă mereu în căutarea punctelor de sprijin, de la un detaliu la altul, din secvență în secvență, fără a întîlni însă sublinierile așteptate, accentele marcate ale structurii. Impresie totuși înșelătoare. Sub suprafața „continuă” a epicului, dincolo de „respirația naturală a întîmplărilor” (pe care romancierul mărturisea a o fi căutat³), există un relief al dramei, o selecție și un montaj al detaliilor de „cronică” și „frescă”, organizarea compozițională a unei infrastructuri simbolice, toate în strînsă legătură cu semantica fundamentală a operei: această relație poate și trebuie să fie obiect al interpretării critice.

În centrul romanului stă povestea lui *Ion* al Glanetașului și a setei lui de pămînt, drama țărănească (în care se ciocnesc caractere, destine: *Ion*, Vasile Băciu, Ana, George) adună mai toate firele esențiale din care se alcătuieste sensul acestei opere, oricît de mare ar fi (și este efectiv) rolul celorlalte straturi ale epicului în amplificarea și sublinierea adevărurilor închise în conflictul marilor „patimi” (pămîntul, iubirea). Dacă există un punct din care arta rebreniană a construcției își dezvoltă mai bine și mai direct valorile fundamentale, temeliile ei de soliditate și naturalețe, acesta e tocmai analiza liniilor de forță ale nucleului dramatic din *Ion*. Pentru că niciodată nu a reușit scriitorul, mai organic decît aici, să dea celei mai sobre și mai necomplicate

povestiri atîta densitate umană, o mai mare putere de iradiere înţelesurilor de care se umplu reliefurile şi încordarea ei. Organizările dramei din *Ion* relevă calităţile primordiale ale romancierului-arhitect care este Rebreanu, sursele forţei şi echilibrului care disting compoziţia tuturor creaţiilor sale de primă valoare. Calităţi şi surse care cer o scrutare analitică atentă, tenace.

Construcţia este simultan ordine (sau „logică”) a dramei şi a creşterilor de semnificaţie pe care derularea şi raporturile interne ale mişcării epice le dezvoltă. Analiza scoate la iveală, pe fiecare din liniile care leagă sau confruntă caracterele, „axe” semantice, dar la lectură nu există decît ciocnirile de interese, ambiţii, pasiuni, toată acea revărsare de „viaţă”, ritmată dramatic, de un mare adevăr simplu al acumulărilor tenace, al zbaterilor şi răsturnărilor, uneori abrupte, de comportament, care atestă la Rebreanu o cunoaştere substanţială a omului, absorbită în creaţie.

Cea dintîi grijă a romancierului e ca personajele să existe, să aibă un minimum de prezenţă directă. „Hora” de la începutul romanului aduce în scenă pe toţi eroii de prim-plan. Nu ştim nimic despre ei înainte ca gesturile, vorbele, expresia chipului, gândurile să le închege o primă imagine, în care premisele confruntării de mai tîrziu sînt deja schiţate. Naratorul nu ezită să ne dea din primele pagini cheia întîmplărilor care vor marca destinele eroilor: „Nu-i fusese dragă Ana şi nici acum nu-şi dădea seama bine dacă i-e dragă. Iubise pe Florica şi, de cîte ori o vedea sau îşi amintea de ea, simţea că tot o mai iubeşte [...] Dar Florica era mai săracă decît dînsul, iar Ana avea locuri, şi case, şi vite multe...” (I — p. 24)⁴. Iată esenţialul, de o simplitate dezarmantă, spus fără amînări studiate. Amănuntul „notat” vine însă să susţină peste tot, cu adevărul lui concret, şi omenesc, liniile sobre de crochiu al subiectului.

Şoapta Anei în braţele lui Ion e „moale”, este în ea bucuria unei fiinţe care se crede iubită. Chemată departe de lume, se aşază lîngă el „fără să se uite la dînsul”, fericită, dar „privind neliniştită pe cărare, pe unde tre-

ceau mereu oameni” (I. — p. 23). Sînt reacţiile unui personaj care trăieşte, pe care învăţăm să-l recunoaştem în fiecare gest al său. „Faţa Anei, lunguiată, arsă de soare, cu o întipărire de suferinţă...” (I. — p. 24) : a cui e privirea aceasta rece, care cercetează chipul fetei cu un amestec de milă şi înstrăinare abia ascuns ? „Ion se uită lung la buzele ei subţiri, care se mişcau uşor, dezvelindu-i dinţii cu strunguliţe...” (I. — p. 24) : destinul amîndurora este înscris în distanţa sugerată de cîteva notaţii rapide. „Apoi, deodată tresări, o strînse la piept şi, fără să rostească o vorbă, o sărută lung pe buze” (I. — p. 24). Cuvintele capătă o rigiditate, se simte inversunarea cu care eroul se sileşte să uite ce-l frămîntă, să-şi alunge nehotărîrea. Între liniile mari ale conflictului, date de la început, dar adîncite mereu în planul motivaţiei sociale şi psihologice, şi ţesătura strînsă a amănuntelor care le însuflă viaţă se stabileşte o circulaţie în dublu sens : observaţia realistă dă o armătură temeinică dominantelor, raporturilor-cheie, concentrări de fapt ale aceloraşi pasiuni şi încordări care îşi fac simţită forţa şi la nivelul detaliului. „Instinctului” sigur al acestei legături îi datorează mult soliditatea arhitecturilor rebreniene în roman. Şi aceasta tocmai pentru că, la autorul lui *Ion*, construcţia face din fiecare episod, scenă, moment, o verigă a dramei (un pas înainte pe un drum de pe care nu există întoarcere) şi totodată o reconfirmare adîncită, în mişcare, a esenţei caracterelor, a legii lor interne. Arta organizării imaginarului este direct angajată în această creştere organică a oamenilor şi întîmplărilor, de la o pagină la alta, în „lumea” romanului.

Nimic nu-l distinge pe Ion, la începutul romanului, de nivelul comun căruia îi aparţin toţi ceilalţi. Ezitarea între dorinţa de a avea pămînt (de a scăpa de sărăcie) şi dragoste nu are încă adîncime : nu-i ştim sursele, nici nu-i simţim tensiunile. Violenta lui ? „M-am răcorit oleacă...” (I. — p. 50) sînt vorbele sale către Titu după bătaia sîngeroasă cu George. Totul pare deocamdată a nu depăşi o obişnuită încăierare între flăcăi. Textul ne transmite semnele, atmosfera unei stări de încordare : eroul

nu se simte împăcat cu nici unul din drumurile ce-i stau în față. Romancierul va da *treptat* acestei zbateri toată amploarea și forța, însă prima ei înfățișare este aceasta, a unei iritări fără direcție precisă, revoltă confuză a celui care se vede constrins să piardă ceva esențial, oricare i-ar fi „alegerea”. Agresivitatea, violența sînt aici semnele unei dileme trăite elementar, fără mari desfășurări de nuanțe psihologice, tocmai de aceea într-o tensiune nudă, ireductibilă.

Pînă la hotărîrea de neclintit de a-l „sili” pe Vasile Baciul să-i dea lui pămîntul, averea, drumul lui Ion nu e decît o continuă întărire a rădăcinilor gîndului mai vechi, acumulare răbdătoare a resurselor de violență, tenacitate, cruzime, pe care le va scoate la iveală încleștarea de mai tîrziu. Lovit de „ocările” tatălui Anei, „probozit” în biserică în fața satului întreg, el se revoltă, își strigă obida, curînd însă le dă dreptate celorlalți, se acuză singur. Hotărîrea cuminte de a se întoarce la adevărata dragoste și de a trăi fără înșelăciune se va măcina sub puterea realităților. Eroul traversează un spațiu care nu e atît al îndoielilor (există și ele), cît al *ezițării*. Așteaptă parcă ceva care să-l scoată din strînsura a cărei tărie crește chiar pe măsura acestei rezistențe prelungite. Mîniile (împotriva părinților, care i-au risipit averea, împotriva satului, a lui însuși) sînt semnul „zvîrcolirilor”. Să aleagă viața de sărăcie alături de Florica? Să i-o lase lui George pe Ana, înmulțind pămînturile neamului de „bocotani” al lui Bulbuc? Gîndul inițial revine întărit: „Ce să fac?... Trebuie s-o iau pe Ana... Trebuie!...”, își repetă el „ca și cum ar fi vorbit cu sufletul său” (I. — p. 89).

Preferința lui Rebreanu pentru stările de criză, pentru situațiile fără ieșire în care își „închide” eroii a atras adesea atenția criticii. În eseul său monografic, Lucian Raicu discută valoarea de adevărat *leit-motiv* a „zvîrcolirilor” în marile romane rebreniene⁵. Ele sînt pentru romancier una din căile pe care obișnuitul, cotidianul se încarcă de încordare, pregătind descătușările finale tragice. Balzac vedea romanul ca pe o artă a acumulărilor. Rebreanu pare de atîtea ori a ține totul în loc, dar acolo, în aceste „întîrzieri” și „ocoluri” se hotărăsc forța și

în bună măsură adîncimea de semnificație a epicului său. Tehnica aminării are la el, întotdeauna, o poziție centrală în crearea premiselor dramei.

Aparența e de reîntoarcere la punctul de plecare. În realitate personajul e acum altul. Nu numai că a fost pus în situația de a cîntări totul, de a înțelege că pentru el nu există altă cale, dar tot ce i se întîmplă face tot mai puțin posibilă reluarea lucrurilor din același punct. Apropierea inițială de Ana, îmbrățișările fără dragoste erau violenții cu care Ion încerca să se înșele și pe el însuși, nu numai pe ceilalți. Scandalul de la horă, bătaia cu George, „probozirea” sînt momente care rup însă tăcerea și fac confruntarea fățișă, satul asistă la ele, martor colectiv. Totul capătă altă rezonanță, loviturile, disprețul, ocara nu pot fi lăsate fără răspuns. Astfel, premisele unei creșteri continue de tensiune se ivesc acum, în preludiul dramei. Dar mai cu seamă, ceea ce fusese un „gînd” ascuns devine un „plan”. Ion, cel care „nici acum nu-și dădea seama bine dacă i-e dragă” (I. — p. 24) Ana, nu va mai putea să nu înțeleagă limpede că pentru a avea pămîntul trebuie cel puțin să pară că o iubește, să sacrifice așadar pe cineva mai slab decît el. *Vină* pentru care eroul va avea de plătit un preț greu de-a lungul a tot ce se clădește pe acest început.

Există în roman un moment care, lipsit de legături „naturale” cu ansamblul intrigii, atrage — prin aceasta însăși — atenția asupra semnificației lui: episodul conflictului cu Simion Lungu, unul din cei la care ajunsese, prin vînzări succesive, pămîntul Glanetașilor. De ce intră Ion cu plugul în „delnița” vecină? Lăcomie, sete „elementară” de a avea, „beție a brazdei”? Construcția sugerează aici un proces mult mai adînc, esențial în motivația caracterului. Nu „instinctul” îl împinge pe erou spre pămîntul altuia. Gest absurd, judecat cu măsura faptelor obișnuite (ce înseamnă cele cîteva brazde smulse vecinului față de „pămînturile” lui Vasile Baciul, pe care Ion, din nou sigur că Ana tot pe el îl vrea și nu pe George, se simte ca și stăpîn?), dar profund semnificativ în ordinea determinărilor care încercuiesc personajul. Împrejurarea că pămîntul acela a fost cîndva al lor, al Glanetașilor, e într-adevăr importantă, dar nu la nive-

lul imediat al faptelor : pentru că în fond toată întâmplarea nu e decît o tentativă simbolică a eroului de a se împotrivi constrîngerilor, intervenind acolo unde în trecut i s-a decis soarta (odată cu pierderea pămîntului familiei), ca și cum totul ar putea fi reasezat ca „înainte“. În visul acesta de a schimba datele destinului său, personajul uită o clipă rigurile realului, încercînd să întoarcă parcă timpul înapoi.

De aceea locul dat episodului (fapt de construcție) în roman nu e deloc întîmplător. Exact în clipa în care perspectiva dramei se redeschide, dar încă nimic nu-l arată pornit pe drumul ei ireversibil, eroul se întoarce spre trecut într-o ultimă încercare de a rezista, de a scăpa evidențelor constrîngătoare. De aici înainte în fața sa nu se mai află decît o temporalitate închisă, în care prezentul se însumează fără greș puterii trecutului, sporînd mereu presiunea lui asupra a ceea ce urmează. Timp tragic prin excelență.

Ion nu este singurul personaj căruia astfel de „întîzieri“ și opriri în loc ale „mișcării“ îi dau adîncime. Ana, cu vocația ei de victimă slabă prinsă în ciocnirea unor voințe și pasiuni nedomolite, e un caracter făcut din linii puține și simple, a cărui esență se dezvăluie foarte curînd, încît tot ce urmează vine să confirme și să sape mai adînc drumul lui previzibil. Fără a fi găsit nota exactă a acestui destin (patetic în curgerea lui monotonă), romancierul ar fi ratat întemeierile psihologice ale dramei și, odată cu ele, dimensiunile ei de semnificație tragică. Însă tocmai într-o asemenea materie ingrată lucrează mai bine arta lui Rebreanu, pe care, cum s-a spus, rezistențele o stimulează⁶.

Puțina lumină care trece pe chipul Anei vine toată din iubire. În clipa sfîrșitului, „ca o fulgerare“ îi mai trec prin minte „noaptea, cuptorul, durerea, plăcerea“ (I. — p. 454). În rest nu e decît suferință și drumul spre ștreang. De o parte dragostea, rușinea, bătăile, descoperirea treptată a adevărului și „greața“, de cealaltă gîndul tot mai puternic al eliberării de toate chinurile, încredințarea că viața ei nu înseamnă nimic pentru ni-

meni, ștergerea progresivă a fricii de moarte. Trebuia forța tenace a lui Rebreanu pentru a da consistență și adevăr unei apariții cu o atît de îngustă prezență în mișcarea epică. Și o intuiție sigură a ritmului interior propriu caracterului, intrării lui tot mai depline în climat tragic, pînă la ruptura lăuntrică și prăbușirea finală.

Firele care o leagă pe Ana de viață sînt de la început destul de firave. Urma anilor cenușii petrecuți în casa tatălui ei e în firea „tăcută și oropsită“ a eroinei, în puterea de a îndura. Dragostea pentru Ion este și o smulgere din ce fusese viața ei de pînă atunci. Gîndul morții apare foarte devreme (cînd se simte uitată, părăsită), dar el devine *treptat* focarul unic spre care duc și pe care îl presupun toate momentele hotărîtoare ale destinului ei. Tehnica „aminării“ slujește unei aprofundări, punctul de plecare are deja substanța sfîrșitului. Ana nu e o Laură (Herdelea) țarancă : ea nu amenință și nu se lamentează, trăiește totul cu un suflet închis și statornic, foarte grav în fiecare din hotărîrile lui lăuntrice. „Aminarea“, revenirea unui gînd mai vechi, purtînd întipărirea unui întreg calvar, creează o durată interioară, o adîncime a timpului *trăit* : aceleași resorturi dau un sunet mai amplu, plin de ecouri. Personajul avea de la început în fața morții o împietrire în stare să spună mult. Cînd, peste ani, îi strigă lui Ion că se va omori, e ca și cum ar fi și făcut-o, nimic n-o mai poate întoarce la viață : aceea e clipa în care sufletul ei a murit, înaintea trupului.

Ana este un caracter tragic realizat cu o economie de mijloace exemplară. O existență ritmată sever în mișcarea unică de flux-reflux al iubirii, pasiune căreia i se sacrifică totul, urmată de un moment al adevărului și desperării, dincolo de care nu mai poate fi decît moartea. Între așteptarea și frămîntările-preludiu al izbucnirii patimii (capitolul *Noaptea*) și obsesia totală a morții (*Ștreangul*), drumul Anei e un șir de destrămări, ale tuturor rezistențelor și energiilor ei interioare, una după alta. Rebreanu creează cu o forță excepțională a viziunii concrete spectacolul crud al mortificării unui caracter, fibră cu fibră. Iluzia, dorința, rușinea, spaima, speranța vagă și gîndul la copilul pe care îl va naște sînt

asemenea puncte succesive în jurul cărora se adună sufletul ei, alunecând de la unul la altul, pînă cînd „sila“ și istovirea acoperă totul, împingînd-o în moarte.

Ce e extraordinar într-o asemenea creație tipologică e puritatea de linie a unui destin construit numai din experiențe ale omenescului celui mai comun, peste care bate însă un suflu persistent de fatalitate, victimă strivită între forțe care îi frîng rînd pe rînd toate legăturile cu viața. În bătălia aceasta dintru început pierdută și în care totuși fiecărei surpări lăuntrice îi urmează o nouă rezistență, mereu mai slabă, mai vulnerabilă, este o poezie patetică și adînc omenească a energiilor vieții, căreia construcția îi organizează liniile. Arta arhitectului Rebreanu este în stilizarea de martiriu a „diagramei“ caracterului și gesturilor lui esențiale, în cadența înaintării irevocabile spre moarte, paradoxală laudă, totuși, a vieții. Constructorul dă ritmului intern al destinului — dezvăluit cu o rigoare clasică — puterea de a revela, în plină dominație a realului imediat (social și psihologic), coerența și monumentalitatea tragicului. Ana este „cenușiu“ ridicat fără artificii la o astfel de demnitate severă și memorabilă: ațintind „comunul“, privirea romancierului regăsește esențele, exemplaritatea, adevărurile dramatice și austere ale eternului uman.

Ion nu e, ca Ana, un personaj al cărui drum să fie înscris între limite strînse, cu viață puțină și esențială. El acoperă o arie mare, mult mai bogată, în ordinea „trăitului“. Energie în atac sau în apărare aproape tot timpul, eroul, stăpînit atît de aprig de logica dură a realităților, i se sustrage din cînd în cînd pe calea neașteptată a unei „înstrăinări“ de real trăită chiar în miezul vieții imediate. Paradox care e una din marile izbînzii ale artistului Rebreanu.

Frămîntat o vreme de îndoieli (după scandalul de la horă și „probozirea în biserică“), nesigur pînă și de dragostea Anei (feciorul lui Bulbuc e din nou, mereu, în casa lui Vasile Baciuc), Ion se simte într-o seară, pe neașteptate, „foarte vesel, singur nu-și dădea seama de ce“ (I. — p. 94). Dintre glasurile flăcăilor care chiuie și tro-

păie lingă circiumă „parcă auzea numai pe al lui George, aspru și răgușit, ca de cocoș bătrîn. În întunericul cenușiu îl vedea ca ziua, burduhos, țopăind greoi printre ceilalți. I se păru atît de caraghios, încît îl umflă risul“ (I. — p. 94—95). Cît de limpezi sînt izvoarele acestei bucurii? Este ea semnul unei ieșiri din șovăială și nesiguranță? Speranță, eliberare interioară ca înainte de luarea unei hotărîri mari? Scriitorul lasă întreagă pulsația nebuloasă a acestei stări: în Ion e acum, pe lingă ceea ce poate fi explicat distinct, o pregătire de forțe adînci, mai obscure, care ia chipul unei „presimțiri“ a reușitei. Pentru el, Ana înseamnă, nici vorbă, pămîntul, dar ce îl stăpînește într-o astfel de clipă nu e calculul, ci un fel de exaltare al cărei sens stă în alt plan decît „explicația“ psihologică strictă: personajul pare să fi limpezit în el însuși ceva hotărîtor pentru el, cînd de fapt bucuria lui nu poate dura decît atît cît ține și confuzia care e climatul ei.

Ion va ști începînd din aceeași seară că drumul spre Ana și „pămînturi“ e liber: „Inima lui Ion zvîcni sălbatec de bucurie. Suspină ușurat și se hotără să intre la Ana să-i mulțumească și să-i ceară iertare“ (I. — p. 95). Se îndreaptă însă „grăbit, înfierbîntat de bucurie“ spre casa Floricăi. Personajul trăiește o stare ciudată de febră, gîndurile îi sînt „încilcite“: „Numai bucuria îi tremura în inimă, mereu vie și stăpînitore“ (I. — p. 95). Fetei iubite, pe care n-o poate „lua“ din pricina sărăciei amîndorura, îi făgăduiește s-o ia de nevastă, „măcar de-ar fi orice!“ (I. — p. 96). Ce înțeles are amestecul acesta de „absență“ și „concentrare“, care nu a trecut neobservat de critică?

De fapt personajul unește în astfel de momente într-o singură mișcare forța celor două chemări sau „glasuri“ (pămîntul, iubirea) care normal rămîn distincte, opuse, cerîndu-i să aleagă. E o sforțare supremă de a confunda polii dilemei. Veghea interioară cunoaște o scurtă eclipsă, în răstimpul căreia eroul „trăiește“, suprapune în închipuire două bucurii de semn contrar, cu neputință de împăcat aievea. Se simte purtat de o putere ce-i scapă: („Cum a știut ea [Florica] că are să vie, cînd nici el însuși n-a știut?“ (subl. ns.), I. — p. 95), animat de o

indivizibilă vitalitate, la care voința, pasiunea, rațiunea, instinctul participă deopotrivă. În Ion se regăsesc pornirile contrarii, alternante, și pe de altă parte o energie unificatoare, a vieții, în stare să le „împace“ uneori în astfel de stări ambigui.

Jocul confuziei revine încă o dată, mai scurt, mai încolțit de semnele realului, în episodul nunții. Pe Ana, însărcinată, o înlocuiește la joc „drușca întâi“, Florica. Gîndul de a fugi cu ea în lume este alungat repede. Realismul pragmatic nu lasă loc unui atare impuls, dar tocmai presiunea lui în ciocnire cu puterile dorinței împinge totul spre o clipă de febră în care închipuirea se substituie realității. Cu degetele încheștate „în șoldurile ei pline“, Ion fierbe de patimă „uitînd de tot pe Ana, închipuindu-și că Florica e mireasa lui“ (I. — p. 303) (subl. ns.). Iată miezul situației, reșezarea imaginară a raporturilor, „corijare“ a realului.

Proiecție specială a acelorași tensiuni care domină toată evoluția eroului, asemenea scene sînt reversul patetic al marilor desfășurări de voință tenace și acumulări de pasiune din *Ion*. În ele o natură energică se apără și se automatifică totodată, gest utopic de anulare a constrîngerilor lumii, într-o închipuire confundată cu „trăitul“ : încercări de a depăși „ruptura“ din real. Seria lor, care se deschide de fapt cu episodul conflictului cu Simion Lungu, continuă (în altă tonalitate) cu întîlnirea din cîmp, „sub măr“, cu Florica și sfîrșește cu moartea lui Ion, comună fiindu-le tuturor o anume „absență“, suspendare provizorie a asprelor adevăruri imediate. Constructorul le-a imprimat o ritmicitate care face din ele virfuri ale unui proces de inevitabilă alienare morală : anticipînd fiecare moment decisiv (intrarea în dramă, seducerea Anei, nunta, moartea), ele sînt mar-torele unei degradări progresive de-a lungul căreia personajul are nevoie să-și închipuie că nimic ireversibil nu se întîmplă, că totul ar putea fi încă refăcut, trăit altfel. În aceste scurte amăgiri, tot mai dificile și mai dureroase, este unul din semnele creșterii de tensiune tragică din *Ion*, în pas cu mărirea distanțelor care le despart de o realitate în continuă întunecare.

Încă din prima scenă, confruntarea de voințe și energii Ion—Vasile Baciul lasă să se întrevadă o virtuală amplă desfășurare. Trebuia ca „ciocnirea“ de la horă să deschidă numai conflictul, „războiul“ lor, de proporții epice⁸, cere o scenă mai largă : întreg romanul. Cei doi își seamănă (îndîrjire, violență, încăpăținare) și în același timp se opun unul altuia fundamental. Tatăl Anei nu a iubit toată viața lui decît averea și gîndul că e stăpîn. Nevasta îi „întruchipa“ avutul, în ea își iubea tot „pămînturile“ (aduse ca zestre). După moartea ei, rămas singur, între el și obiectul adevărat al pasiunii nu mai stă nimic care să ascundă esența reală. Voința de a avea capătă ceva patologic, o agresivitate specială, deviată, e în hotărîrea lui de a nu „ciopîrți“ la măritișul fetei „moșia“. Cel dintîi personaj prin care este introdusă în roman „tema“ iubirii de pămînt ca patimă este el, Vasile Baciul, nu Ion. Romancierul a înălțat în fața setei de pămînt a Glanetașului obstacolul unei împătîmiri de o putere egală : din cumpănirea lor îndelungă, ritmată de compoziție, rezultă grandoarea epopeică a conflictului din *Ion*.

„Rușinea“ nu-l apasă cînd află că fata a „păcătuit“, ci abia cînd înțelege că George, pe care și-l hotărîse ca ginere, nu are nici un amestec. Era chiar bucuros de o întîmplare care să-i slujească atît de bine planurile : „vinovat“, feciorul lui Bulbuc ar fi trebuit să aștepte zestreă Anei („locurile“) pînă la moartea socrului. Substituirea care explică „orbirea“ lui Vasile Baciul scoate la iveală o înșelăciune soldată cu, e drept, o autoînșelare. Consecință importantă, eroarea face încă o dată din cei doi eroi doi egali, fiecare cu viclenia sa, intenții ascunse, o mare obsesie a pămîntului, care acoperă totul. Vrajmășia și asemănarea erau de la început prezente, dar o curioasă progresie tinde să le suprapună. Ion a „sucit mințile“ fetei, Vasile Baciul nu-și ține făgăduiala („zestreă“). Unul nu vrea să dea *nimic* pînă la moarte, celălalt vrea *tot* pămîntul fără amîinare. Pe Ana amîndoi o împing spre moarte. Speriat cu judecata, „bocotanul“ cedează proprietatea, îi dă lui Ion „locurile“, mai tîrziu însă, ca să le reciștige, amenință la rîndu-i cu darea în judecată etc., etc. Învățînd parcă unul de la altul să folosească

aceleași arme, adversarii devin tot mai asemănători. Paradoxal, dușmănia îi „apropie“.

Nici o clipă schimbul acesta de lovituri nu decade pînă la o simplă mecanică (previzibilă și schematică) a intrigii. Romancierul își poate permite simetriile cele mai riscate pentru că a reușit să facă din reciprocitatea „rolurilor“ o lege internă a conflictului, în acord cu mentalitatea lumii țărănești din *Ion*. Scena antologică a „întabulării“ este o confirmare de vîrf a artei cu care compoziția luminează cheia simbolică a unei teme centrale. Amenințat de proces, măcinat de îndrîjirea neistovită a celuiilalt, pornit oricum pe drumul concesiilor (iată stratul motivației realiste, imediate), Vasile Baciuc regăsește vechea sa agresivitate în forma surprinzătoare a voinței de a se lăsa fără nimic, de a da, cu o înverșunare ciudată, „Tot, tot... să se isprăvească“ (I. — p. 406), ca și cum ar acuza sau ar pedepsi astfel lăcomia celuiilalt. Există însă și o logică de ordin secund, o semnificație simbolică a momentului. În perspectiva lor „întabularea“ este clipa schimbării „rolurilor“ între cei doi: „sărăntocul“ se vede dintr-o dată bogat, „bocotanul“ rămîne „cerșetor“. Răsturnare de „roluri“ radicală, perfect simetrică, neașteptat semn că lupta continuă: „asediato-
rul“ de altădată devine „asediat“, își pierde libertatea de mișcare, trebuie acum să se apere; celălalt, sărăcit, trece el în atac, amenințare mereu prezentă, tenace. Războiul lor capătă în plan simbolic o umbră fantastică, de învîrtire în cerc închis. Urmărind prelunga confruntare dintre cele două voințe (dublate de „patimă“), construcția creează, în arcurile ei largi, ritmul amplu al unui timp intern, al ficțiunii, o impresie de mare adîncime temporală (plină de mișcare, de tensiune), decisive amîndouă pentru monumentalitatea epică a romanului și, prin decuparea unor raporturi simbolice, pentru atmosfera lui mitică.

Gravitatea cu care arta romancierului se aplică dialecticii raporturilor dintre personaje, fundamentării ei substanțiale, e unul din secretele forței rebreniene. Scriitorul are puterea de a vedea energiile pasionale investite

în înlănțuirea faptelor, acumulările, complicațiile, paradoxurile caracterelor. Intriga nu este în ochii săi un „rău“ necesar, o servitute inevitabilă în roman, de tratat cu dispreț sau cu ușurință: ea nu e pentru el nici pretext, nici mecanism, ci în același timp metonimie a vieții și metaforă a tensiunilor ei esențiale. Iradierile simbolice, numeroase, nu sînt niciodată fără acoperire în stratul motivației realiste. În „geometria“ mobilă a dramei destinele se conjugă, își modelează reciproc liniile, construind semnificația.

Un personaj în care solicitările intrigii se adună pînă foarte aproape de o limită periculoasă este George. Rivalitate, gelozie, crimă pasională: cu asemenea date, caracterul trebuie să facă verosimile, credibile, cîteva din punctele cele mai delicate ale dramei și totodată să nu se transforme în funcție a ei, să-și păstreze deci consistența, adevărul interior. Rebreanu a reușit mai mult decît atît: „actor“ de prim-plan în dramă, termen-cheie al intrigii, George este și un destin de semnificație parabolică în ultimă analiză. În relație, vom vedea, cu miezul însuși al sensului din *Ion*.

Feciorul lui Bulbuc este aproape tot timpul foarte departe de rolul care i se rezervă în final. Schimbător, mimetic, neînstare de mari pasiuni, nu are nimic din concentrarea lăuntrică a celorlalți eroi ai dramei. Vanitatea de a se ști în fruntea flăcăilor din sat (sau de a-și închipui că este), „rivalitatea“ cu Ion (pe care celălalt o ignoră), înclinarea ciudată de a nu-și dori o femeie (Ana, Florica) decît dacă i se pare că o smulge altuia și în cele din urmă chiar uciderea lui Ion, manifestare paradoxală a fricii celui care lovește, trădează toate un amestec caracteristic de nesiguranță și agresivitate. Toate liniile de forță ale acestui complex se concentrează în finalul dramei: surescitarea care precede omorul este în egală măsură crispă (din slăbiciune) și, pe de altă parte, anticipare a clipei de răzbunare, cînd totul va fi rejucat încă o dată între ei doi. Prin George mai mult decît prin Ion, romanul are o deschidere spre straturi de psihologie abisală — sugerate numai. Rebreanu face posibile aceste sugestii, fără a insista, lăsînd întregă puterea epicului său direct, de o severă simplitate.

Atrage atenția o particularitate a prezenței personajului în text: practic el nu există în roman decât la început și la sfârșit. Între ele George „dispare“, este aproape uitat. Dar tocmai revenirea în prim-plan, după o lungă eclipsă, îi relevă unitatea lăuntrică, o dialectică a complexului, care pregătește gestul ultim. Ucide el din gelozie? Ana fusese în centrul unei confruntări în care nimeni nu se gîdea de fapt la ea: Ion voia pămîntul, nedîndu-i-o pe Ana, Vasile Baciș își apăra avutul, pe George nu-l stăpînea decât gîndul că a frînge neînduplecarea fetei ar fi victoria lui asupra celui alt. Florica e femeia care dă conflictului o aprindere și o violență nemijlocită, dar ea stă în centrul unei uri mai largi, cu mai adînci și mai vechi rădăcini. Din perspectiva lui George, omorul e retrăirea trecutului într-o singură clipă, o eliberare de apăsarea lui. Falia dintre cei doi timpi ai prezenței personajului (întinsă pe aproape jumătate din spațiul romanului) dă asemănării lor (aceeași luptă, între doi bărbați, „pentru“ o femeie: întîi Ana, apoi, spre final, Florica) o sugestie de timpuri suprapuse, pînă la iluzia confundării, o circularitate tragică a „trăitului“, care motivează și semnifică.

În Ion, Ana, chiar Vasile Baciș, vorbesc „glasurile“ (puterile) mitice ale „pămîntului“ și iubirii, George e animat de o dușmănie tulbure. Agresivitatea e în toți (în afară de Ana), dar patima, dorința, forme de manifestare fie și monstruoasă a vieții o răscumpără la ceilalți, îi dau un sens. Singur cel de mîna căruia trebuie să cadă Ion face din agresivitatea însăși forma sa de „patimă“. Femeia e doar „îndreptățirea“ unei revărsări de ură, îndărătul căreia se află un complex: personajul simte o teamă primară, deviată în violență, în fața vitalității autentice. A-l ucide pe cel care întruhidează energia impetuoasă a dorinței este un gest de negare a vieții, de răfuială cu ea, șansă unică și subtilă — pentru romancier — de a situa în cîmpul de forțe pasionale al dramei o natură care structural nu-i aparține. Opoziție ireductibilă, care explică rolul dat la nivelul intrigii și în construirea semnificației unui erou fără nici o valență tragică: prin care totuși tocmai logica unui Destin tragic se împlinește.

Romanul nu înseamnă însă numai drama (cu „actele“ ei succesive) în care Ion, Ana, Vasile Baciș, George sînt actorii principali. În jurul ei se desfășoară o mișcare de viață mai liberă și mai largă, de mare importanță în configurarea ansamblului și a sensului lui. Satul, viața „domnilor“, problemele Ardealului se însumează spațiului de existență imaginară din *Ion* și îi modelează în mare măsură atmosfera, tonul, viziunea morală. Ocupînd mai mult de jumătate din roman, ele îi constituie un al doilea plan narativ, căruia constructorul trebuia, pentru a nu rupe romanul în două, să-i găsească acele legături firești care să unifice fără rigiditate totul.

Valoarea de subliniere, prin contrapunct, a reliefului și sensului dramei țărănești a fost adesea remarcată de critică: „cronica“ întîmplărilor mărunte din „familia învătătoarească“, cearta Herdelenilor cu preotul Belciug, realitățile unei vieți țesute din compromisuri luminează, prin montaj compozițional, grandoea tragică a prim-planului. Situații asemănătoare, comparabile, trimit în fiecare din cele două planuri la o altă atmosferă morală, la nivele diferite de adîncime a trăirii: Vasile Baciș vrea un ginere care nu cere zestre, dar nu pentru că nu ar avea de unde să i-o dea (cazul lui Herdelea), ci ca să-și păstreze averea iubită cu patimă; frămîntările Anei și „nefericirea“ Laurei, ca și cele două nunți (narate în același capitol) sînt de o parte un preluu de destin, de cealaltă o scurtă criză de maturizare, mică dramă superficială. Iar cearta dintre Herdeleni și Belciug nu e și ea o replică, în registru modest de comedie a cotidianului, la războiul țaranilor pentru „pămînturi“?

Tactul constructorului evită orice îngroșare excesivă a unor asemenea rime epice, transformarea lor în sistem. Modificările de plan arată renunțarea treptată la intenția unui mult mai susținut paralelism compozițional. Romanierul i-a preferat sugestiile mai libere, nuanțate, ale jocului raporturilor de ansamblu. Grijile și necazurile lui Herdelea (măritușul fetei, datoriile, „suspendarea“ etc.), tribulațiile lui politice, experiențele trăite cam la întîmplare care îi maturizează pe cei tineri (Laura, Titu) dau impresia de derulare a unor existențe fără centru, „întîmplările“ vin peste ei și îi modelează pe acești eroi

care nu au nimic din energia concentrată a caracterelor din planul dramei țărănești. Ion încearcă să-și forțeze destinul, Herdelea e mulțumit să atenueze loviturile și complicațiile unei existențe comune, amorfe. Și ca ei sînt lumile morale cărora cei doi le aparțin.

Planul narativ secund are ținuta unei „cronici” care urmărește cu minuție, fără comprimări și omisiuni, cîteva destine-tip. Nota lor este fragmentarul, discontinuul, juxtapunerea întîmplărilor. Fluctuațiile soartei lui Herdelea (suspendări și reintegrări, procese ba pierdute, ba cîștigate, grijile a două măritişuri), refacerea de mai multe ori a acelorași naivități (Titu), reluările de „destin” (Laura-Ghighi) aparțin unui timp omogen (unde repetiția este posibilă) opus diametral timpului unilinear, al consecuției tragice, în care se înscriu „aminările”, „în-toarcerile” la punctul de plecare, uneori „absențele” (George) din scenă, simetriile de evoluție, în genere raporturile care clădesc drama. Regimul compozițional al epicului devine semn al unei perspective axiologice în care *narratum*-ul își proiectează semnificația: climatul propriu „epopeii vieții curente” este fundamentul ne-tragic.

Prea credincios realismului pentru a da romanului o alcătuire net antitetică, Rebreanu nu restrînge funcția contrapunctului la aceea de oglindă măritoare a dramei. Herdelea, Titu, Belciug, Laura sînt, într-adevăr, personaje a căror existență e mediocră. Compromisul, renunțarea, ranchiuna meschină sînt fețele normalului în care e înrădăcinată viața lor. Aceasta nu le împiedică să aducă în roman și ceva din elanurile, iluziile și frămîntările omului dintotdeauna și să imprime astfel epicului și semnificațiilor lui dimensiuni fără de care tonalitatea ansamblului și echilibrul viziunii asupra omenescului nu ar mai fi aceleași.

Herdelea e, cu grijile și temerile lui, cu naivitățile și slăbiciunile sale, imaginea „omului oarecare”, împovărat de problemele vieții curente. El este tatăl, slujbașul, românul ardelean sub stăpînirea ungurească, tot atîtea determinări și limite impuse existenței sale. Rebreanu, fără a înfrumuseța nimic, vede în lupta lui mărunță cu viața un eroism sui-generis, de fiecare zi, căruia știe să-i dea

un accent de mare adevăr omenesc, trăit. A-și trece cu bine familia peste amenințările zilei, a-și vedea urmașii la „rostul” lor sînt victoriile lui. Un realism al datoriei-lor imediate, nu fără scrupule și șovăiri, structural străin însă oricărei poziții teatrale, dă personajului o mare valoare de tipicitate¹⁰. Le lipsește unor asemenea destine violența patimilor. Dar dacă ele nu cunosc pasiunile mari, și nici ravagiile lor tragice, nici măreția lor hiperbolică, au în schimb un instinct al continuității, al dăinuirii, care le conduce din adînc toate mișcările. Familia este realitatea puternică în jurul căreia se organizează gesturile acestei rezistențe fără strălucire, care face din Herdelea o figură mare, adunînd totuși în cronica destinului lui comun numai îndrăzneli ratate, apărări vulnerabile, speranțe precare. Herdelenii sînt pentru lumea românească (a Ardealului) ceea ce sînt Rostovii pentru cea rusească din *Război și pace*, prin ei roman-cierul „cîntă familia”¹¹, dezvoltă tabloul de epocă, dar mai cu seamă alături spectacolului aspru al pasiunilor tragice poezia feței obișnuite, nemonumentalizate, a existenței.

În spațiul de ficțiune al dramei din *Ion* „patima” este realitatea esențială, sub puterea ei se frîng destine, se angajează înclăstări de anvergură epică, se produce o resituare secundă a gesturilor eroilor într-o perspectivă simbolică și arhetipală. Există însă o prezență continuă și mai cuprinzătoare, care unifică planul vieții țărănești din roman, dincolo de marginile dramei: este climatul unei violențe directe de neobișnuită densitate (care trezea în epocă indignarea lui N. Iorga¹²), ferit însă de orice alunecare în estetica rudimentară a „feliei de viață” naturaliste¹³. Dimpotrivă, Rebreanu a descoperit în *Ion* poezia epică virtuală a violenței și asprimii țărănești, integrabilă simultan „cronicii” realiste (cenușiul, cotidianul) și nivelelor superioare de organizare a semnificației (drama pasiunilor puternice, cercul sugestiilor ei simbolice, monumentalitatea aspră a momentelor capitale ale existenței: iubirea, nașterea, moartea). E ceea ce face din materia violenței matrice a unor stilizări diverse și

totodată unul din lianții romanului, poate cel mai important chiar.

Răfuielele dintre flăcăi, înfruntarea pătimașă pentru o femeie sînt și una din liniile pe care se produce apropierea epicului din *Ion* de atmosfera vechilor Saga¹⁴; Anei bătăile sălbatice îi dau o aureolă de martiră a iubirii omeneste; războirea epopeică dintre Ion și Vasile Baciuc învăluie într-un halo mitic marea temă a „pămîntului”. Mimesis-ul este sistematic depășit într-o mișcare de înălțare spre accente de poezie existențială gravă, gesturile eterne ale omului își redescoperă o solemnitate austeră, o nuditate care nu dislocă, ci revelă măreția, miracolul, misterul vieții sau morții. Nașterea la cîmp, sinuciderea Anei, scena „sărutării pămîntului”, cu văditul lor ton poematice, nu sînt mai puțin impregnate de violență decît episodul deflorării, calvarul bătăilor sau crima din final. Romancierul nu exaltă violența, dar vede în ea simbolul epic al unei vitalități primordiale, în parte deformată și coruptă sub puterea determinărilor sociale.

Mentalitatea țărănească e modelată de rigori economice neiertătoare. În lumea fără iluzii a satului din *Ion* imprudența sau slăbiciunea se plătesc întotdeauna. Smulgerea citorva brazde de pămînt sau a „locurilor” altuia, sinuciderea circiumarului Avrum, blestemele văduvei la moartea lui Moarcăș, felul aprig în care Belciuc apără „pămînturile” bisericii conturează o realitate istorică și socială cu morala ei crudă, excesiv pragmatică. Violenta exprimă tensiunea mocnită, egală, a cenușului cotidian, ea aparține acestuia, dar totodată pregătește și articulează momentele de creștere monumentală a tragicului. Un asemenea punct care „rezumă” viziunea romancierului asupra lumii eroilor săi este moartea lui Ion.

Cu „intabularea” pămîntului și apoteoza simbolică a triumfului, una din energiile fundamentale ale caracterului este epuizată. Fără a fi un personaj reductibil la mecanica a două pasiuni, Ion pierde acum ardoarea confuză care suprapunea puterile voinței și pe cele ale „dorinței” în iubirea pătimașă de pămînt (plăcerea senzuală de a poseda¹⁵, din scena „sărutării pămîntului”, era încununarea acestui joc al ambiguității și automistifică-

rii). Fascinația tulbure se destramă. Eroul care își apără proprietățile nu mai aude „glasul” pămîntului.

Deloc „superfluă”¹⁶, această parte a romanului în care fiecare destin de prim-plan capătă figură definitivă, situîndu-se semnificativ în raporturile ansamblului, este revelatoare pentru arta constructorului în *Ion*, ca orchestrare a sensului operei într-un final de mare concentrare a nuanțelor și accentelor fundamentale. Ce drumuri se mai deschid în fața personajului? Adulterul, „însurătoarea” cu Florica, poate o viață de „bocotan” acrit (ca a lui Vasile Baciuc)? Romancierul a construit creșterea de pînă aici a eroului în perspectiva unui ciclu interior al destinului lui, sfîrșitul pe care i-l dă trebuie să răspundă solicitărilor acumulate ale „arheologiei” lui interioare, dar și focalizării necesare a sensului operei ca întreg.

Culoarea tragică a epicului se potențează, are acum o concentrare extremă: sinuciderea Anei, moartea copilului, omorirea lui Ion se urmează în ritm strîns, pîrînd să rotunjească un verdict al fatalității, un timp al scadențelor. Existențele-semn (Ana, copilul), devenite inutile „garanții” de proprietate, se curmă, ultimele amenințări se retrag (înțelegerea Ion — Vasile Baciuc — Belciuc), femeia dorită este din nou ca și a lui. Moartea — pedeapsă cade neașteptată (dar adînc necesară) frîgînd drumul unui „învîingător”.

O mutație esențială se produce. Seducerea unei fete bogate, calvarul ei zilnic, lupta aprigă pentru pămînt acuzau la început cercul unor constrîngerii mai largi, din afară, în care eroul se simțea el însuși închis, minuit de forțe și circumstanțe care „au ales” pentru el. Cu fiecare din treptele pe care le coboară acum (construcția subliniază o consecuție nestîinjenită, neatenuată de nimic), victima din *Ion* lasă tot mai mult locul vinovatului din el. Altădată jocul substituirilor și confuziei tragice era „soluția” omenească a estompării unor tensiuni insolubile, intervenția morții separă termenii, interzice iluzia și automistificarea, îl obligă pe personaj să „vadă” și să-și asume vina (scena îmbrățișării cu Florica sub măr, unde născuse Ana). Logica estetică cere acum pedepsirea lui și cititorul aderă interior la verdictul ei tacit.

Surprinzătoare este doar direcția din care vine această împlinire de destin. Ana ar fi fost singurul judecător, în plan moral, al vinovăției lui Ion și ea îl „judecă” într-adevăr prin puritatea și lumina (personajul e acolo, în mijlocul unei agitații care nu îl atinge, parcă anume pentru a aminti ceva uitat de toți ceilalți) întregului său martiriu din iubire și el însuși iubire, formă a ei. Vasile Baciuc, Belciug sînt variante, mai puțin complexe, ale „patimii”. George, care nu are nici pasiunea, nici voința, nici mai cu seamă bogata vitalitate a „dușmanului” său, îl va ucide pe Ion împlinind o „judecată” care îi depășește pe toți și în care cel ce lovește e, sigur, cel mai departe de condiția judecătorului.

Romancierul a intuit acestui final valoarea lui de concentrare simbolică a sensului dominant în *Ion*. Crimă pasională clasică? În realitate George este numai brațul, violența comună, care fără să știe slujește pedepsirii dintr-o perspectivă infinit mai largă a culpabilității. Eroul angajase într-un cîmp al tensiunilor tragice destinul său și pe al altora, instrument el însuși al unor determinări social-morale ineluctabile, deformatoare, care lucrează prin el asupra tuturor. La capătul opus, ieșirea lui din scenă este opera unui alt instrument al fatalității, purtînd amprenta aceluiași climat saturat de „patimă”, dar care nu rezolvă cu adevărat tensiunile, lăsîndu-le definitiv suspendate. „Vinovatul” este pedepsit, însă pentru altă vină decît cea adîncă (de nedespărțit de o vină a lumii sale) și aceasta face din el din nou o victimă (de astă dată a unei, în plan moral, morți-accident). O „execuție” care nu coincide cu „judecata” și care tocmai de aceea lasă deschis un proces menit să nu se încheie niciodată cu o sentință: ca alți mari eroi de ficțiune realistă (Julien Sorel sau Raskolnikov), Ion este un patetic „vinovat”-victimă, cu destin revelator. Finalul romanului e metafora epică a unui tragic tulbure, căruia neputința personajelor de a-i înțelege și asuma adevăratele implicații îi conferă exemplaritate, autentică deschidere a semnificației.

Strict compozițional, *Ion* este o combinație de „dramă” (a marilor patimi) și „cronică” (a evenimentului de viață curentă), povestea citorva destine aspre angajate într-o confruntare fără ieșire, nu, cum se spune, „pe fundalul”, ci înălțîndu-se din chiar realitățile care fac masa imensă a existențelor banale, oarecare. Tehnica singură, în sine, nu poate explica unitatea romanului. „Montajul” ar fi rămas inert fără fluidul de mare poezie epică, rebreniană, care circulă în și între planurile narrative, legînd din adînc ansamblul.

Conflictul care stă în centrul romanului se încheie printr-o ultimă — și cea mai brutală — răbufnire de violență, aflată în prelungirea seriei de scene dure din *Ion*, moment de vîrf al coliziunii pasionale și totuși în stare să evoce confuzia și „cenușul” cotidianului prin tot ce este de natură accidentalului în circumstanțele acestei împliniri de destin tragic, în angrenările finale ale intrigii. Dar nu numai finalul; nu poartă întreaga țesătură epică pecetea aceleiași mișcări continui între polii tragicului și „banalului”?

Formula de artă proprie lui *Ion* este descoperirea unei perspective simbolice a realului în realul însuși, prin denudarea liniilor lui esențiale. Momentelor de „calendar sempitern al satului”, cum le-a numit G. Călinescu, nu li se aplică o poetizare din afară: lupta pentru pămînt, bătăile între flăcăi, nașterea unui copil, moartea cuiva, susținute de textura detaliilor de observație realistă, își redobîndesc substanțialitatea originară, de acte ale existenței fundamentale. Selectarea unui epic de o tipicitate maximă, din sfera omenescului celui mai comun, deschide drum spre viziunea măreției ascunse a obișnuitului.

Asprimea, violența, tensiunea sînt înainte de orice altceva realități de climat social și moral, care își dezvăluie amestecul inextricabil de tragic și monstruos, potențarea pînă la paroxism, în cercul dramei, a acelorași determinări care apasă difuz și în aria cenușului cotidian. Aici trebuie văzută legătura adîncă dintre cele două planuri narrative din *Ion*, înfățișări complementare ale unei esențe unice. Și totodată unul din izvoarele poeziei epice care urmărește, în două registre deosebite, aceeași presiune a sistemului asupra individului și a atmosferei care mo-

delează raporturile lui cu ceilalți. Rebreanu este primul scriitor român capabil să vadă cu o forță artistică egală puterea alienantă fabuloasă a mecanismului social-economic (drama „patimilor”) și ipostaza de uzură nespectaculoasă, de măcinare continuă, zilnică, a energiilor umane („cronica” existențelor mărunte, comune, care dau nota obișnuită a vieții). Dar tot el știe să vadă și jocul unor esențe mitice care transcend socialul și care dau oamenilor săi, trăirilor lor, o monumentalitate simbolică, pe fundalul unui sat care, fără să fie „satul-idee” al lui Blaga, are și el o organicitate cosmotică, în climatul căreia destine individuale complete se împlinesc alături de și în interferență cu un destin supraindividual, al comunității țărănești care e satul în cvasiizolare sa cosmică și tragică.

Lectura rea, fără gravitate, care „prăbușește totul în banal”¹⁷, este echivalentă cu ignorarea celui care face posibilă în *Ion* sinteza de dramă și epopee, trecerile neortodoxe și neostentative de la cronica cenușii cotidian la violența intensă a pasiunilor și de la amănunț la suflul de poem aspru al vieții și morții, din roman. A vorbi de o „epopee a vieții curente”¹⁸ alături de cea a marilor „patimi” nu este o gratuitate. Pământul, iubirea sînt permanente mitice, familia și lupta prozaică cu viața sînt continuitate prin transmitere, dăinuire. E semnificativ că Rebreanu încheie romanul în nota unei poezii epice a timpului, a succesiunii generațiilor, a ciclurilor existenței umane. Herdelea s-a pensionat, Titu își caută drumul, Ghiță reia destinul Laurei, Belciug și-a văzut înălțată „biserica de piatră”. Lîngă ei s-au stins cîteva vieți, s-au consumat actele unei drame în care alunecarea aceasta lentă a timpului nu se simțea. Certurile mărunte s-au stins, iluzii s-au destrămat ciocnindu-se de asprurile și adevărurile relative ale lumii, cei tineri iau parcă în viață locul celor bătrîni într-o înțelegere calmă, în cele din urmă, de către toți că aceasta e legea devenirii și continuității. Rebreanu e din spița marilor realiști care, ca Tolstoi ori Faulkner, fac să se audă, dincolo de limitele impuse de convenția artistică lumii lor epice (și mișcării ei), pulsația neistovită și amplă a timpului cosmic¹⁹.

Ion este capodopera rebreniană în care arta romanțierului descoperă, cu o rigoare și sobrietate exemplare, adîncurile simplității, marea poezie epică a miracolului existenței esențiale. Și în care liniștea povestirii și echilibrul construcției răsfrîng înțelegerea matură și armonioasă a omenescului, dau epicului statura memorabilă de simbol complex și substanțial al frumuseții și contradicțiilor lumii și vieții reale.

Din altă serie morală decît eroii din *Ion* este Apostol Bologa din *Pădurea spînzuraților*. El e un suflet torturat, conștiință muncită de întrebări cărora nu le poate răspunde. Nu se adună într-o energie interioară unică și masivă (o patimă), de nestăvilit. Nu primește nici compromisul cu „lumea” care ar face din el un resemnat între mulți alții. Prea complicat ca să nu dea frămîntărilor sale un limbaj de o reflexivitate cam cețoasă, personajul este totuși în esență o nouă ipostază a omului comun, a omului pur și simplu, în confruntare cu un uriaș Mecanism (războiul, Puterea) care încearcă să-l „anexeze”.

Întîia înfățișare a eroului e de slujitor credincios, plin de rîvnă, al „sistemului”. Al celui sistem în numele căruia i se ia lui însuși viața, în ultima scenă a romanului. De la ofițerul plin de „conștiința datoriei”, care încearcă funia spînzurătorii înainte de execuția lui Svoboda și care a hotărît, fără să ezite, alături de alții („Curtea Marțială”), moartea unui om, și pînă la condamnatul din final, care își așteaptă sfîrșitul ca pe o despovărare, drumul său urmează treptele unei eliberări tot mai radicale de reflexele și urmele existenței inautentice anterioară crizei morale, ca și de cercurile determinărilor neesențiale. Construcția descoperă și adîncește ritmul interior specific de metamorfoză sufletească, o logică riguroasă, dar nu previzibilă a tranzițiilor și rupturii, o întregă creștere a sugestiilor simbolice. Dintre marile romane rebreniene, *Pădurea spînzuraților* realizează cea mai netă „dramaticitate”, ai cărei termeni mai exacti urmează însă să-i definim prin analiză.

Inițial, Apostol Bologa este încă un automat, reacțiile lui exclud îndoiala, nuanța, totul e dinainte cîntărit, judecat, înscris în criteriile sumare ale „Codului“, căruia el și cei ca el nu au decît să îi aplice corect litera. Pentru o „fire excesiv de șovăitoare“ ca a sa, e aproape un „noroc“ că războiul a instaurat un sistem de norme „clare“ ale „binelui“ și „adevărului“, care elimină incertitudinile și complicațiile unei alegeri. „Datorie“, „lege“, „dovezi“, „dușman“ sînt repere simple, tranșante, necesare ca să orienteze acțiunea. Singura grijă a celui care uită să pună sub semnul întrebării întemeierile „Codului“ — lăsat să judece și să aleagă în locul lui — mai poate fi ca totul să „funcționeze“ normal, fără abateri și fără surprize, în clipa transformării principiilor reci și abstracte în act. Este oare excesul de zel al lui Bologa („Gata tot, caporal?“) un simplu truc retoric menit să sublinieze mai apăsător, prin contrast, apropiata dezarticulare a „convincerilor“ personajului?

O execuție are întotdeauna ceva de ritual destinat să consacre verdictul în numele „lumii“, chemată prin reprezentanții săi să și-l însușească sau cel puțin să ofere simulacrul unei participări la faptul împlinirii lui. Spectacolul făcut să înspăimînte și să intimideze, dar și să creeze aparențele unei aprobări mai largi, dincolo de cercul „judecătorilor“, are de aceea nevoie să se desfășoare după un scenariu precis, mereu același, de ceremonial perfect, care să ascundă (să sublimeze) conținutul său brutal. Și cu cît este mai îndoielnică vinovăția pedepsită (cu moartea), cu atît devine mai important rolul punerii în scenă, pentru a începe prin ea miezul omenesc tragic al situației: de rigoarea ei depinde ca omul sacrificat să fie uitat în fața ordinii „impecabile“ a mașinii de tăiat capete. Or spînzurarea lui Svoboda este de la un capăt la altul un șir de încălcări și defectiuni ale scenariului „ideal“. Lipsește „scăunelul“ pe care trebuie să se urce condamnatul, caporalul care ține loc de călău se mișcă în neștire și în ultima clipă este pus să-și scoată tunică („Militarul în uniformă nu poate fi călău“) (P. sp. — p. 438)²⁰, ceea ce ține scena în loc și face să se reia de două ori aceleași gesturi, condamnatul nu-și exprimă „ultima dorință“, doctorului i se cere să constate mai

repede moartea, generalul renunță la discurs. Totul este de o silnicie rău ascunsă, evocă atmosfera unei suprimări rușinoase, fără sens și fără autoritate morală.

Bologa este într-adevăr, cum s-a spus, încă din prima secvență a romanului într-o stare de agitație simptomatică²¹, tot ce face și spune el acum este parcă o încercare de a se convinge că vechile certitudini care îl feriseră de îndoială și neliniște nu și-au pierdut puterea. Și tocmai neliniștea se simte crescînd în exaltarea lui neferică, febrilă. Dar mai e și altceva, important pentru a înțelege conținutul și formula aparte a acestei neliniști. Debitarea frazelor gata făcute despre „patrie“ și „datorie“ îl arată pe personaj dornic să se pună sub scutul „Codului“ impersonal, prelungind abdicarea conștiinței. Însă ele rămîn încă în sfera abstractă a principiilor. Execuția este fața lor concretă, de act săvîrșit de oameni, și de aceea tulburarea „scenariului“ ei îi poate face să se simtă vinovați, complici la o crimă. E ceea ce se întîmplă cu Bologa, care vede acum totul de aproape: și pe omul (altceva decît „condamnatul“) ucis de formulele goale, și recuzita sfîșiată care trebuia să ascundă realitatea omenească a clipei. În zelul locotenentului venit să inspecteze, fără a avea vreo „însărcinare directă“, dacă totul e în ordine trebuie să vedem încercarea lui de a păstra iluzia că totul (principiile, verdictul, chiar execuția) se petrece pe un teren al Impersonalului, al Codului infailibil, mai presus de oameni. Dar și teama sau presimțirea că adevărul e altul și că întîlnirea cu el se apropie, dureroasă. Deschidere magistrală, în care începutul conține virtual sfîrșitul și sugerează drumul spre el,

În *Pădurea spînzuraților* impresia de îngustare extremă a scenei ficțiunii, pe care se joacă de fapt drama unui singur destin, e izbitoră. O singură dată se mai întîmplă ceva asemănător la Rebreanu și tot într-un roman al obsesiei: *Ciuleandra*. Dar ceea ce e ușor de primit în analiza psihologiei bolnave a unui degenerat care ucide din impulsuri obscure are de ce să ne mire în cazul unui conflict de conștiință născut în plină violență a istoriei (războiul), împrejurare de natură să-l facă pe om, în mod normal, să simtă apropierea celor-

lalți oameni, să comunice cu ei mai direct, situându-se alături sau împotriva lor, într-o realitate profund dramatică, trăită colectiv, asumată însă (sau respinsă) individual. De ce trebuie să rămână atât de singur Bologa în fața întrebărilor care îl macină lăuntric, ca de altfel și în „răspunsul“ pe care li-l găsește la capătul căutărilor lui dureroase? Unde este lumea din afara eroului, ce devin legăturile sale cu ea?

Există desigur Klapka și Varga, Gross și Cervenco, generalul Karg, preotul Boteanu, Marta, Ilona, mama lui Apostol, dar cum se face că prezența tuturor acestor personaje în jurul lui nu îl împiedică pe erou — dimpotrivă! — să-și trăiască destinul ca pe o adâncire continuă (și reevaluare) a unei singurătăți specifice și revelatoare? Camarazii de regiment ai lui Bologa, cei mai aproape de el, sînt și cei dinții prin care se face simțită distanța ce îl desparte pe acesta de lumea rezolvărilor morale obișnuite, „normale“. Importanța lor este atât de mare încît cu ei se deschide și la ei se întoarce, în final, creșterea înțelesului de parabolă al romanului.

O scenă ca aceea a discuției de la popota ofițerilor, unul din momentele-cheie din *Pădurea spînzuraților*, înfruntă nu puține grave primejdii estetice. Se vorbește mult (aproape ciudat de mult), în ce spune fiecare e multă retorică, de o nuanță sau alta, pozițiile care se desemnează sînt și ele parcă prea sistematic distribuite: Varga-omul „datoriei“, Gross-profetul utopic și violent al unei lumi fără state și războaie, Cervenco-„propovăduitor al iubirii prin suferință“. Nu numai că Rebreanu pune în gura lor o aglomerare neobișnuită de fraze, dar în parte chiar această îngroșare a liniilor (necaricaturală însă) dă întregii secvențe aerul ei de *duel* al „punctelor de vedere“²². Nu Varga, și Gross, și Cervenco se aud aici, ci cîteva teze ireconciliabile, toate la fel de exclusiviste și categorice, și tocmai vorbirea impersonală *prin* personaje irealizează atmosfera. Doi oameni tac: Klapka — din teamă, din prudență; dar Bologa? Nu pare el să asculte acum rostit limpede, în afara lui, ceea ce alte „voci“, lăuntrice, pe punctul de a vorbi *în el*, îi vor repeta mereu — însă amestecîndu-se una cu alta și nu sențioase, ci întrebătoare — de aici înainte?

Puterea scenei vine toată din această suprapunere de planuri, sugerată. Discuția nu îi strecoară eroului îndoiiala, care mocnește deja în el, dar dramatizează termeni ei fundamentali, puri, îi joacă vocile, o obligă să se recunoască și să se declare. El reia încă unele din clișeele „concepției“ pe cale să se destrame, dar fără convingere, cu o „sfială“ pe care n-o avea în pragul execuției lui Svoboda. A intervenit faptul esențial al morții unui *om*, care a distrus vechile reflexe de autoliniștire („datoria“, „patria“ etc.). Simte în el șovăiala, incertitudinea. Bologa nu mai este un alt Varga (structural, ei n-au semănat niciodată), respinge soluția urii predicată de Gross (dar mai tirziu va căuta să-și întărească suflul prin ură), repetă „în neștire“, după Cervenco, „Iubirea... iubirea...“. E un moment al golului. Nu de un nou eșafodaj de „principii“ și „frazе“ are nevoie eroul ca să iasă din nesiguranța și deruta de acum („Ce întuneric, Doamne, ce întuneric s-a lăsat pe pămînt“ (P. sp. — p. 23) rostește el după execuția ofițerului ceh), ci de un adevăr *al său*, trăit ca o descoperire scump plătită, de „lumina“ (alt simbol obsedant în roman) unei credințe interioare puternice. Tot ce urmează să se lege într-un destin revelator va sta sub semnul acestei nostalgii.

Ceilalți au fiecare convingerile lor, Bologa e singurul care caută. Și aceasta îl separă hotărîtor de toți: pentru că numai el nu „știe“ nimic (fiind ca atare deschis dramei și tragicului), nu se poate bizui pe nici un fel de certitudine în jurul căreia totul să se așeze clar. Gross ajută barbaria „cu greață“, dar o ajută totuși, frica de „pădurea spînzuraților“ face din Klapka un executant din lașitate al ordinelor, mistica nebuloasă a „iubirii pentru iubire“ (Cervenco) este evident ineficace și de aceea tolerată, cu oameni ca aceștia în fond (fanatismul lui Varga e mai curînd o excepție), războiul, crima, nedreptatea merg înainte, se mențin. Și asta tocmai pentru că ei sînt prea „realiști“ pentru a nu se integra *prin ce fac*, dincolo de ce gîndesc și spun, mecanismului pe care convingerile lor îl resping, îl detestă. E o întîmplare că nu numai Varga, dar și Gross, chiar Klapka, așa-

dar cei care îl acuză, cei care nu-l înțeleg, cei care vor să-l apere, apar toți ca participând în ultimă instanță la condamnarea lui Bologa, în final? Refuzul lui de a încerca să scape de moarte cu prețul unei minciuni, cum îi propune Klapka, nu e o „nerozie“ decât în planul imediatului. Altfel el este dovada că eroul a încetat să mai accepte în vreun fel regula jocului, a acelui joc pe care toți ceilalți continuă să-l joace: o convingere se poate disocia de realități slujite fără adeziune lăuntrică, o credință cere coerența totală, echilibrul neabătut între lumea dinafară și cea dinăuntru. Șovăitorul Bologa, cel care nu are răspunsuri, dar e frământat de întrebări, necrotit de armura vreunei convingeri în căutarea lui de adevăruri neînjumătățite, este mai primejdios decât vehementul Gross. De aceea Bologa este pe eșafod și ceilalți rămân, trăiesc mai departe cu gândul că „orice viață e mai bună ca moartea“ (P. sp. — p. 297). Nu, nu „orice“ viață, iată linia care desparte pe eroul tragic de omul comun.

Rezultă că destinul „ales“ de personaj trebuie interpretat ca o condamnare a resemnării și compromisurilor din jurul său? Cu toată exaltarea lui, el nu aiurează și nici mincinos nu este vorbind de iubirea lui pentru toți și tot, în pragul sfârșitului eroul îi rezumă într-adevăr pe „ceilalți“, devine sinteza lor, a ceea ce este esențial uman în ei: el are acum și spaima omenească de moarte a lui Klapka, și febra de halucinat a lui Cervenco, și ceva din profetismul utopic și pătimaș al lui Gross, chiar cite o clipă de „lealitate“ în felul lui Varga. Și, mai departe, dincolo de „regiment“ și de climatul războiului, toate legăturile lui cu lumea (Ilona, Boteanu, mama lui Apostol, amintirea tatălui, Parva cea românească) sînt tăiate și totodată refăcute într-o nouă lumină în clipa ultimă. Eroul nu acuză pe nimeni, rămas singur el îi exprimă pe toți de pe un prag al omenescului fundamental. Trecerea printre ei ni-l arată mereu mai depărtat, mai străin de lumea lor și de soluțiile ei de viață, în fața morții el este foarte aproape, interior, de ceilalți, îi regăsește în contradicțiile din care vin frumusețea și adevărul drumului său tragic. Bologa nu este un martir, un sfînt, un erou, dar tocmai pentru că rămîne în moartea

să revelatoare, ca și în viață, un „biet om“, el dezvăluie ceea ce e ireductibil înalt în însăși condiția umană. De aceea în atingere cu existențele obișnuite din jurul său el se desparte de ele și în același timp pare a le încorpora, a le transforma în semne ale înțelesului de care se umple unicul *destin* din *Pădurea spînzuraților*: pe scenă rămîne un singur „actor“, tot mai cuprinzător om în singurătatea lui crescîndă, cei care păreau a-l înconjura nu mai sînt decât umbrele pe care le aruncă neliniștea și căutările lui.

Romancierul realist care este Rebreanu nu reduce însă cu nimic vigoarea stratului dens de observație, de pictură a realului din roman. Povestea eroului nu e pretext de alegorie morală și datele ei de situare istorică au un rol primordial în constituirea unui sens parabolic pe liniile revelatoare ale realului și nu prin estomparea contururilor acestuia. Capacitate de a crea epicului o coerență care semnifică, fără a-l sacrifica unei scheme sau unei teze, arta construcției se află în centrul poeticii rebreniene a realismului intensiv (scrutare a esențelor lumii și vieții ca realități adînci) și vizionar, care are în *Pădurea spînzuraților* cea mai omogenă împlinire a ei.

„Căutătorul de adevăr“ care e Bologa este ofițer în armata austro-ungară. Realitatea istorică e una precisă: cea a primului război mondial. Și ea nu e „fundal“ pentru drama de conștiință, ci terenul ei concret, cu stringerile lui de neignorat. Eroul trebuie să tragă în ai săi sau să dezerteze, să facă parte din Curtea Martială care va condamna pe țărani români — „spioni“ sau să refuze executarea unui ordin. Nu are de ales: sau trimite pe alții la spînzurătoare, sau riscă să ajungă el în ștreang. Războiul, ierarhia militară traduc cu o violență neascunsă ceea ce în împrejurări normale rămîne mai învăluit. Înainte de a fi judecat, eroul își vede viața — a lui și a altora — prinsă într-un uriaș „cerc de dependențe“ (P. sp. — p. 292). Nu este armata imperiului cu întregul mecanism al ordinii ei ilustrarea perfectă, foarte concretă, a dependenței tragice? „Imposibilitate mora-

lă" ? Execuți sau nu execuți, atît. Varga, omul „datori-ei“, nu vorbește niciodată de „conștiință“. Un ordin, în aceste condiții, nu este transmiterea relației de dependență de la instrumente așezate mai sus spre alte instrumente aflate mai jos, pe trepte coborîtoare ?

Există un personaj în care forța acestei presiuni a sistemului se materializează aproape simbolic : generalul Karg. El este prezent la fiecare răscruce a drumului lui Bologa și de fiecare dată de la el vin ordinele care îi schimbă acestuia soarta sau îl obligă să aleagă, fără putință de amînare. De două ori hotărîrea de a dezerta e luată în urma întrevederilor cu generalul (prima și a treia oară). Între ele — întîlnirea din tren, cu dovezile ei de „umanitate“ (trecerea eroului la coloana de muniții). A impune cuiva să lupte fără a se întreba împotriva cui, a-i arăta o bunăvoință sever protectoare, a-i cere să condamne oameni nevinovați sint formele aceleiași puteri care manevrează individul, constrîngîndu-l sau „îndulcindu-i“ soarta după plac. Karg nu e totuși un „mesager al fatalității“ decît în măsura în care o fatalitate este ciocnirea dintre sistemul cu care el, instrument perfect, se identifică și nevoia de adevăr a conștiinței omenești libere.

Este *Pădurea spînzuraților* drama tensiunii interioare (și ezitării) între două datorii morale de neîmpăcat : cea de ostaș și cea de român ? Romanul este și asta, dar nu numai asta și mai cu seamă nu în termenii unei opoziții fără nuanțe. Ce poate însemna „patria“ habsburgică (și deci și „jurămint“, „datorie“ etc.) pentru românul Bologa ? Leal vrea să fie el față de sine, ca sufletul lui nou să clădească totul pe temelii curate, drepte. Sinceritatea sa în discuțiile cu generalul este felul lui de a rămîne cîstit cu el însuși și de a forța „sistemul“ (care vorbește prin Karg) să își arate pînă la capăt, fără echivoc, chipul. Numai ultima oară, înainte de a alege definitiv, Bologa nu mai are nimic de spus. „Dreptate severă și fără milă“, „Noi condamnăm“, totul e atît de limpede în cuvintele generalului încît eroul nu mai poate răspunde decît într-un singur fel : acționînd împotriva „sistemului“, ieșind complet din' el.

Personajul știe mult mai bine ce refuză decît în numele a ce o face. Plecînd de la Karg, nu aude decît glasul interior care îi poruncește mecanic : „Înainte !... Înainte !...“ Dar „înainte“ spre ce, încotro ? Dezertînd, este nerăbdător „să ajungă“ mai repede, deși nu știe „unde“ și nici nu se întreabă. În toată această atmosferă de răvășire confuză, el ascultă de un impuls mai puternic decît orice, acela de a scăpa de „datoria“, inevitabilă în mecanismul sistemului, de a trimite pe alții la moarte. Nu e ceva analizat, cîntărit în dezbateri interioare, e într-adevăr un impuls²³ mai tare decît rațiunea, reacție-limită a omenescului din om, nu în afara conștiinței, ci doar venind din reflexele ei cele mai adînci, de aceea sus-trasă oricărui dubiu și analize. Aici este unul din punctele nodale ale sensului tragic din *Pădurea spînzuraților*. Nu insul Bologa, „slab ca toți oamenii“, este apoteozat în roman, ci puterea acestei limite inalterabile a umanului din „bietul om“, a cărei măreție se vede bine numai înconjurată de semnele contradicțiilor și slăbiciunilor omenescului celui mai obișnuit. Ar fi rezolvat dezertarea toate implicațiile dramei interioare ? L-ar mai fi putut feri de întrebările conștiinței măsura generală de mutare a ofițerilor români pe alte fronturi decît cel românesc ? Romancierul nu amînă întîmplător împlinirea hotărîrii lui Bologa, de mult luată, de a dezerta. Ce cîștigă el, cu fiecare nouă întîrziere a înfăptuirii, este o altă înțelegere, mereu mai largă, a sensului hotărîrii și actului său. Mai e personajul care preferă participării la crimă riscul morții, „naționalistul“ român chinuit doar de gîndul că va trebui să lupte împotriva conaționalilor, dar gata să ucidă „bucuros și cu entuziasm“ pe alt front, tot sub steag austriac ? Așa îl vede Gross și așa a și fost o vreme eroul : un Bologa rămas însă undeva în trecut. El este acum, pe altă treaptă, omul care contestă dreptul oricărei Curți Marțiale din lume de a adăuga noi victime (pe cei doisprezece țărani români sau pe oricine altcineva, de orice neam) „pădurii spînzuraților“ și de a-l face și pe el pârtaș la crimă. Și de-ar ajunge să lupte în armata română, pe cine ar avea în față ca dușmani dacă nu pe atîția alți Bologa și Klapka și Gross sau Cer-

venco? Nici o rezolvare nu e totală și de aceea sfârșitul îndoielii, oricare, este o „izbăvire“²⁴.

Există în roman trei mari confruntări cu Mecanismul și spiritul sistemului (cele trei discuții cu Karg) și în fiecare din ele eroul e, interior, altul. De trei ori ia Bologa hotărîrea de a dezerta și de fiecare dată sensul și valoarea hotărîrii sînt mai depline, crescute. Construcția face din ele treptele unui proces și transformă epicul, între ele, într-un spațiu al semnelor care pregătesc și anunță aceste împliniri și creșteri, organizînd în plină narațiune realistă o coerență superioară, de parabolă tragică a relației omului cu lumea și istoria.

Un adevărat tur de forță este desfășurarea, în „cartea întâi“ a romanului, a arcului unei răsturnări totale de atitudine: în prima scenă (execuția lui Svoboda) eroul este încă un instrument al sistemului (fără să lipsească nici primele semne de neliniște); în secvența ultimă el e gata să dezerteze pentru a ieși din strînsoarea „imposibilității morale“ (evitînd trecerea iminentă pe frontul împotriva României). Tot ce se întîmplă, cu o precipitare ciudată, între aceste două trepte, îl împinge pe erou spre hotărîrea pe care o va lua. Destrămarea formulelor liniștitoare („pedeapsa... crima... legea“) în fața realității văzute de aproape a morții unui om, ucis de aceste formule, o primă distanțare de propriul trecut (retrospecția), început al înstrăinării de vechiul Bologa și pregătire a apropiatei întrebări: „ce caută el aici?“ — (P. sp. — p. 66), discuția de la popotă — proces al „sistemului“ și, totodată, prilej de întrezărire a propriei lor împăcări vinovate, cu el și în el — se urmează strîns, cu o rigoare severă, de dialectică sufletească a unor „pași“ esențiali, fără ocoluri și întîrzieri.

Dar adevăratul centru al primului „act“ din dramă (decisiv pentru ritmul întregii creșteri de sens în roman) este dialogul Bologa — Klapka. Remușcarea nedefinită și „nedumerirea“ din clipa execuției îl întorseseră pe erou spre temeurile „concepției sale de viață“, treziseră în el o replică mai confuză a duelului „punctelor de vedere“, dar acestea erau încă o febră a minții. Prin Klapka se iese din sfera lor mai abstractă și se deschide ma-

rele cîmp tematic al fricii, nesiguranței, lașității și speranței, care fac viața contradictorie, trăită, a unei conștiințe scindate, nu schema ei de convingeri. El nu mai este încarnarea unui punct de vedere, ca Varga ori Gross. Pe Bologa îl „zăpăcește“, îl dezarmează *privirea* căpitănelui ceh, totuși doar mereu speriată, nesigură, încărcată de „sfială“. Simte în ea o „primejdie“, dar este și atras de ce e dincolo de ea: *privirea* aceasta aduce foarte aproape de erou un omenesc simplu, liminar, care dizolvă prin accentul lui neprefăcut vorbele mari și credințele false. Klapka este numai om, fără nimic retușat sau ascuns, și tocmai aceasta constituie forța și semnificația personajului, temeiul rolului său în roman.

El este insul ingenucheat, înfricoșat de mecanismul „sistemului“. De dragul soției și copiilor săi se simte „capabil de orice lașitate“ și cu gîndul la ei s-a „lepădat“ de prietenii osîndiți la ștreang, în „pădurea spînzuraților“. Vede toată minciuna și nedreptatea lumii sale fără orbirea dogmatică a lui Gross, totuși teama îl poate face mai zelos decît Varga. Voluptatea autoflagelării este defulare a conștiinței („Mă înăbușă lașitatea, Bologa“ — P. sp. — p. 63), dar „spovedania“ lui dostoevskiană deschide și alte sugestii. Klapka este un Svoboda (și un Bologa) fără curaj, care s-a salvat în extremis de ștreang. *Privirea* condamnatului (Svoboda) se întoarce prin Klapka încărcată de frica și slăbiciunea unui „biet om“. Și Bologa le va avea în final pe amîndouă. Alegîndu-l pe el pentru a-și descărca sufletul, celălalt vede în erou același om cu „mască pe obraz“ (P. sp. — p. 59) care este el însuși, înșelîndu-se, dar Bologa are în Klapka aproape, în fața sa, imaginea a ceea ce ar putea deveni la rîndu-i, lăsîndu-se ca atîția alții, mii, dominat de teroarea „sistemului“. Cei doi se proiectează unul în altul și romancierul sugerează o întreagă dialectică a dublului „imperfect“, de mare finețe a implicațiilor ei simbolice. Neputința celui „legat“ în frica și dragostea lui omenească, spectrul lașității, obsesia pădurii spînzuraților trec de la Klapka la Bologa ca și cum eroul l-ar continua pe celălalt în altă „cheie“: ca și cum ar avea nevoie să se vadă, să se regăsească în vulnerabilitatea și slăbiciunile lui numai pentru a le depăși, încorporîndu-le cu semn

schimbat în propriul său destin. Klapka este un catalizator și un revelator în procesul moral al eroului, relația lor stă în miezul de sens al romanului.

Dacă ar fi dezertat atunci, când luase prima oară hotărârea, gîndește mai tirziu Bologa, momentul nu l-ar fi găsit cu un suflet „pregătit indeajuns”. Dar cu ce „suflet” își hotărîse el atunci drumul? Cu al celui care rugase „soarta” să-i dea ocazia, distrugînd reflectorul rusesc, să merite îngăduința de a nu fi trimis pe frontul românesc? Nu sperase să înduplece „sistemul” să-i acorde lui o favoare, un privilegiu? Și chiar cînd visul acesta naiv se spulberase și se decisese să treacă „dincolo”, avea el, cu groaza lui de moarte și cu mîndria neatînsă încă de suferințe de atunci, înțelegerea adevărată a ceea ce voia să facă?

Nicăieri nu apare mai izbitoare creșterea de sens de la o treaptă la alta a destinului lui Bologa decît în trecerea de la prima la a doua sa hotărîre de a dezerta. Tocmai pentru că această trecere este cea mai concentrată din roman, ea accentuează mai intens mutația interioară produsă. Cu ce suflet ni se arată eroul acum? Rănirea gravă, suferințele, ezitarea mult timp între viață și moarte îl fac să trăiască totul ca pe „o nouă naștere” (P. sp. — p. 116). Acum el vede măsura adevăratei credințe interioare (nu de Dumnezeu e vorba) în puterea de a-i jertfi viața pe care o iubește ca pe un miracol nesperat. Ceea ce era altădată gîndit ca un risc și un accident posibil al dezertării (moartea) este reprojctat ca sacrificiu asumat, preț al unei „mîntuiri” (discuția cu Klapka). Caută însă o energie (care să-l susțină și să-l întărească) în „ură” și acesta e semnul, cum va înțelege mai tirziu, că nici acum nu e „pregătit indeajuns”. Ce leagă între ele toate momentele care preced îmbolnăvirea (nouă rată a hotărîrii și amînare) este febra unei uri fără iubire sau, ceea ce e același lucru, fără adevărata iubire, înlocuită cu aparențele ei abstracte. Nu se simte el mai singur ca oricînd, în fața împăcării lui Klapka, a fricii lui Boteanu, a disprețului ofițerului român prizonier? Nu i se pare că totul îi pune la încercare hotărîrea (resemnarea altora, bunăvoința lui Karg, apariția Ilonei)? În exaltarea și orgoliul „jertfei” lui de acum, Bologa e

aproape de Gross și de Varga (între ei), „credința” lui e numai idee, incapabilă încă să înțeleagă omul și să-i exprime esența fără a-i ignora contradicțiile.

Va fi rolul noului răstimp al amînării să-l învețe iarăși să vadă oamenii, nu abstracțiile sale. Marta, Pălăgieșu nu sînt români? Prudența lui Boteanu nu e și a mamei lui Apostol? „Regăsirea lui Dumnezeu” îl desprinde de ură, dar rămîne tot o iubire (altfel) abstractă. Abia dragostea pentru Ilona (nouă renaștere) va fi în stare să împace „flacăra albă” cu omenescul și atunci vine și clipa în care vechea sa hotărîre, încă o dată reînnoită, îl găsește cu sufletul „pregătit indeajuns” și fără groază de moarte, dar știind ce riscă, fără orgoliul „jertfei”, dar acum avînd ce jertfi, iubind omeneste viața și refuzînd tot omeneste, într-o reacție-limită, compromisul moral, gata să aleagă mai curînd drumul unui posibil osîndit decît pe cel al osînditorului.

Cele patru „cărți” ale romanului sînt construite ca actele unei drame. Și fiecare din ele are un centru al său în jurul căruia se organizează liniile semnificației: Klapka și descoperirea omenescului, Mama și rădăcinile de neam, Ilona și puterea iubirii. În ultimul act eroul e singur în fața morții și a lumii. Toate motivele fundamentale revin în perspectiva apropiatului final tragic, totul este resituat acum într-o dramă a omului care trăiește contradictoriu, omeneste, un destin de semnificație parabolică. Cum coexistă în Apostol Bologa căutătorul unei „mîntuiri” și „bietul om”? Răspunsul se află în arhitectura de simboluri a romanului.

În *Pădurea spînzuraților* totul participă la o atmosferă care conține premisele coerenței de parabolă tragică diseminate în „real”. Un cer de toamnă „ca un clopot uriaș de sticlă aburită”, spînzurătoarea „sfidătoare” care „ame-nință” cu „brațul” ei pe soldații-gropari, groapa ca o „rană a pămîntului”, iată accente ale unui decupaj care interpretează realul de la primele pagini. Călăul improvizat, rămas „în cămașă și cu capul gol” ca și condamnatul, e văzut ca „un al doilea osîndit”, mișcările îi sînt dirijate de alții (nu știe ce are de făcut) și omul înde-

plinește totul „năuc“, ca și cum ar fi minuit din afară. Cuprinde picioarele spînzuratului parcă pentru a le opri spasmul, gest de coșmar, revelator: adevăratul călău e totdeauna absent, obligînd o victimă să suprimă pe alta. Oricui i se poate da ordinul de a juca rolul călăului. Nu sînt cuvintele generalului („Militarul în uniformă nu poate fi călău“), fără să vrea, o crudă ironie?

Faptul esențial este intrarea detaliilor într-o comunicare semantică dincolo de realitatea și motivația imediată a lucrurilor, oamenilor și „gesturilor“. Totul *este* (verosimilul realistic), dar în același timp *pare*, sugerează, evocă și alte raporturi, care ne fac să simțim o anume iluminare lăuntrică a epicului, fără impresia de discursiv sau impus, dar neîndoielnic controlată compozițional. Am văzut forța unui asemenea decupaj, orientat, de accente în analiza extraordinarei scene a execuției lui Svoboda, construită astfel încît totul să degaje o atmosferă simbolică de ritual al împărtășirii culpabilității. Cînd recurența joacă pe spații mai largi, ea creează mari cîmpuri de sugestie a motivelor simbolice, ca în dialogul mereu nuanțat al „întunericii“ și „luminii“, care acompaniază drumul eroului: „Ce întuneric, Doamne, ce întuneric s-a lăsat pe pămînt“ (P. sp. — p. 23), „Ispitește, mereu ispitește lumina!“ (P. sp. — p. 57) sînt vorbe halucinate, cu cadență de lamento și înțelesul mărit, cosmicizat. „Flacăra“ din ochii lui Svoboda, „lumina albă, tremurătoare“ (neliniștea), „ucisă“ de Bologa (distrugerea reflectorului), lumina de soare, a speranței, care însoțește prima sa hotărîre de a dezerta sînt încă în duel direct cu „întunericul“. Lumina „tulbure-cețoasă“ (ură și „febră“) de „nouă naștere“ sufletească, „flacăra albă“ a regăsirii lui Dumnezeu, lumina primăvărată în care e scăldată iubirea pentru Ilona sînt trepte simbolice, îl pregătesc pe erou pentru o ultimă — și cea mai grea — confruntare cu „întunericul“. Care revine, „amar“, și din care Bologa nu mai iese decît murînd, „cu ochii însetați de lumina“ unui „răsărit“ apropiat, posibil. Alegorie? Nu, „lumina“ poate fi inumană sau funestă, „întunericul“ poate fi ocrotitor (față de o „lumină“-amenințare), dar finalul oare nu este o intrare în „întuneric“ care are to-

tuși „lumina“ ei? Leit-motivele simbolice punctează ritmic, însă difuz, fără mecanică, atmosfera.

Dar dacă în *Pădurea spînzuraților* nimic nu rămîne în afara unei iradierii simbolice este pentru că, înainte de toate, o creștere de simbol complex are chiar destinul eroului, al cărui sens și nuanță tragică se precizează numai într-o perspectivă a apropierii și distanțării simultane de tipare (patterns) mitice ale existenței și cunoașterii. Să urmărim dialectica acestor raporturi.

Am văzut că eroul are alt „suflet“ la fiecare din cele trei hotărîri de a dezerta și că întîmplările, oamenii care îi ies în cale, limpezirile sau tulburările care se produc în el de la o treaptă la alta par să-l pregătească mereu pentru o împlinire finală, de sinteză revelatoare, a acumulărilor și dibuirilor anterioare. Linia cărții întii *trebuia* să ducă de la execuția lui Svoboda la „spovedania“ lui Klapka pentru că ele distrug în Bologa automatul „datoriei“ și readuc în locul lui omul, cu incertitudinile și neliniștea sa. Trebuia ca, despărțite de a doua rată a hotărîrii, „felia de ură“ și cea de „iubire“ (abstracte amîndouă) să-l conducă spre o clipă a „înălțării“ deasupra lor (sfîrșitul cărții a doua). Și *trebuia* ca și acestea să-i urmeze o întoarcere între oameni, în lumea pămîntească a iubirii (Ilona) și speranței, pentru ca încercarea de a mai face din el din nou un instrument al „Marelui mecanism“ să se lovească de împotrivirea simplă a unui omenesc liminar, care acoperă orice îndoială și teamă (cartea a treia). Construcția organizează astfel etapele unei creșteri interioare capabile să motiveze substanțial alegerea de destin tragic și să-i dea în același timp adevăr omenesc și relief simbolic (sinteza lor, în cartea a patra). Ea pune accentele (cele trei trepte, „renașterile“ succesive etc.), creează un ritm și o logică internă în succesiunea momentelor (și a mutațiilor produse sub puterea lor intrunită, convergentă) și atmosfera de înlănțuire a experiențelor traversate ca sub puterea unei vocații inevitabile.

Intr-un roman în care nu întîmplător domină tiparul de comparație „ca și cum“ (cu variantele sale, „ca și cînd“ și „parcă“), întîmplările, oamenii, iluminările

lăuntrice apar, se urmează ca și cum ar exista o „regie“ a fatalității sau predestinării. Ca și cum : Klapka vine „de la gară“ („nici nu-mi dau bine seama cum, iată că am nimerit aici“ (P. sp. — p. 12) la execuția lui Svoboda și este martorul zelului lui Bologa ca și cum ar fi-gura conștiința omului, încă netrezită în „celălalt“, dis-cuția de la popotă evoluează ca și cum ar proiecta „vo-cile“ interioare ale eroului, confesiunea căpitanului ceh parcă l-ar încărca de toată povara omenescului ei (frica, obsesia, lașitatea, rușinea), arătându-i totodată ce-ar pu-tea deveni el însuși resemnându-se, reușește să distrugă reflectorul ca și cum „soarta“ ar vrea să-i arate că nu are încă sufletul „pregătit îndeajuns“. Rănirea, conva-lescența la Parva, iubirea pentru Ilona, zbuciumul an-terior judecății și execuției sînt toate ca niște „noi naș-teri“ ale sufletului său. Nu pare „soarta“ să-l pună la încercare arătându-i bunăvoința lui Karg, teama și îm-păcarea altora (Boteanu, Klapka), ispita iubirii (Ilona) ca și cum „mîntuirea“ căutată acum ar cere o inițiere prin „încercări“? Iertarea dată tuturor (Marta, Pălă-gieșu), cerîndu-le el lor iertare, nu este trăită ca și cum, „înălțîndu-se“, Bologa ar plăti prin umilință prețul re-velației? Și Ilona, nu urmează să fie ea întrupiparea luminii și căldurii vieții, ca și cum, fără a avea de plă-tit cu prețul despărțirii de ea, însăși moartea lui n-ar mai putea avea același înțeles?

Construind „aminările“ și creșterile succesive de sens, de la o treaptă la alta a destinului personajului, roman-cierul a dat ordinii „întîmplărilor“ o sugestie de predes-tinare, mai mult, de dialectică a unei inițieri sau, cum spune eroul, a unei „pregătiri“ lăuntrice prin descope-ri și înțelegeri parțiale, necesare unei sinteze finale. Forța artistică a acestor conotații simbolice vine toc-mai din coerența și unitatea lor construită, în care fie-care „termen“, luat în parte, rămîne motivat realist, dar raporturile simbolice copleșesc întregul, acoperă logica imediată a faptelor. Necesitatea care guvernează aici nu mai este cauzală, ca în *Ion*, unde exista o in-trigă, ci revelatoare : Bologa trăiește întîmplările, ex-periențele, întîlnește oamenii, pe care sufletul și conști-ința lui le și îi caută, de care au nevoie ca să se revele

lor înseși. El recuperează a posteriori un sens rătăci-rilor, eșecurilor și descoperirilor sale, dar și tinde prin ele spre acest sens, îl „bănuiește“, îl așteaptă, îl caută în ele. Dramaticitatea există astfel ca modelare a tot ce iese în drumul eroului (oameni, întîmplări, chiar lu-crurile : reflectorul, harta, „casa de păpuși“ ș.a.) drept semne ale „inițierii“ și destinului lui, în care nimic nu poate fi întîmplător sau să răstoarne ordinea necesară. Drama interioară *proiectată epic* este mai riguroasă în ordinea ei totdeauna semnificativă decît drama voîn-țelor sau pasiunilor cu ordinea ei cauzală. Ultima per-mite, chiar cere cunoscutul „effet de réel“, cealaltă transformă sistematic realul în semn, este spațiu epic saturat de simbol.

Destinul lui Bologa trimite la marele arhetip al ini-țierii sfințului, martirului, eroului. Nu numai etapele, „aminările“, încercările date lui, trecerea sa prin cercu-rile unor experiențe care concentrează existența esen-țială o arată, ci și indicii mai precise, de detaliu, întă-rite de organizarea lor într-o rețea simbolică. Zgîriat, cu hainele sfîșiate de copaci și în sirma ghimpată, „zdre-lit“, așa arată eroul în noaptea arestării : nu evocă el un martiriu de Crist? „Drumul urca mereu“ atunci și tot „urecuș“ este și celălalt drum, în „ținutul necunos-cut“, din final, prelungindu-se unul în altul, cu ceva de Golgotă a omului. Refuzînd să fie judecătorul celor doisprezece țărani, români ca și el, nu este Apostol Bo-loga un „apostol“ care detestă să joace rolul lui Iuda față de ceilalți? Și nu se suprapune aproape alunecarea sa spre moarte cu „săptămîna patimilor“, iar în noap-tea execuției nu este înconjurat de „făclii aprinse“ ca „în ajunul unei sărbători mari“ (P. sp. — p. 315)? Și totuși, Bologa nu este nici un sfînt sau profet, nici un martir, nici un erou sau un nou Crist, chiar dacă atî-tea semne evocă asemenea umbre tutelare. Rostul lor este tocmai acela de a lumina și de a da numai rezo-nanță mitică unei măreții contradictorii, adevărate, a omului. Romancierul rupe evident țesătura aceasta de sugestii în „cartea a patra“. Este omul „ostenit“, stăpî-nit de o „chinuitoare dorință de odihnă“ (P. sp. — p. 271), care, prins, trăiește „o ușurare ciudată“ („În sfîr-

șit... În sfârșit...“ — P.sp. — p. 270) și are un soi de curioasă absență în momentele capitale (arestarea, judecata, execuția), este el un erou? Părînd că nu realizează în ce situație se află, mai poate el sugera tăria lăuntrică a unui martir care transformă supliciul în dovadă a credinței sale? Clipa de curaj și de hotărîre a trecut, acum se trezesc îndoielile și frământările omenești. Respinge șansa salvării prin minciună (nu ar însemna, primind, să se „lepede“ de el însuși, ca un alt Klapka?), dar speră că „meritele“ sale îl vor apăra și calculează voturile favorabile din juriu. Strigă judecătorilor săi: „Omorîți-mă!... Omorîți-mă!“, însă tocmai pentru că simte, apăsătoare, frica, groaza omenească de moarte. Cuvintele preotului Boteanu („Pentru neamul părinților“ — P. sp. — p. 314) el le repetă străin de înțelesul lor. Plînsul eliberator, gemetele, „fîricelul“ încăpățînat de iluzie și speranță... Mai este ceva eroic în sufletul de acum al lui Bologa, mai poate el să se ridice pînă la înălțimea tragicului?

Și totuși, tocmai revenirea aceasta finală, mai strîns, mai condensat, sub semnul morții, a incertitudinilor și slăbiciunilor omului dă adevărata valoare de simbol tragic sfîrșitului eroului. A găsit el „mîntuirea“ căutată, o credință care să îl împace cu lumea, cu moartea, cu el însuși? Este „Iubirea cea mare“ despre care-i vorbește lui Klapka „răspunsul“ năzuit sau mai curînd numai suspendarea întrebărilor la care nu poate răspunde? Poate că într-adevăr „s-a amăgit cu vorbe“ mereu, pînă în pragul sfîrșitului („O închipuire care împacă sufletul...“ — P. sp. — p. 298), dar nu este tragică chiar această zbatere a omului alunecînd de la o formulă la alta (nu sună voit delirant „frazele“ despre iubire?)? Întreg drumul său fusese o încercare continuă de a coincide cu omenescul autentic²⁵, o „dezbrăcare“ treptată de tot ce îl împiedica să încorporeze în destinul său esența umanului. Neputința de a osîndi („pădurea spinzuraților“), iubirea pămîntească (Ilona) și în cele din urmă moartea sînt măsura adevărată a frumuseții complexe, contradictorii, a omului și ele se leagă în *Pădurea spinzuraților*, dincolo de frământări, îndoieli și „formule“, prin aceeași puritate scump plătită. Bologa moare

„pedepsit“ pentru că omul (insul, „bietul om“) din el a cedat *umanului*, mai tare o clipă decît orice teamă. Dar în moarte nu intră ca un fanatic al unei idei sau credințe, ci iubind viața, de aceea el atinge un tragic care exprimă omul din mijlocul îndoielilor lui. Destin și sfîrșit ca o întrebare aruncată lumii și în care lumea însăși este cuprinsă. Scenariul arhetipal retezat se revelă ca o laudă omului în stare să trăiască un destin de martir sau de erou, fără platoșa lor de virtuți și credință, ci cu ezitățile și fragilitatea unei ființe adevărate și obișnuite.

Poetica *Pădurii spinzuraților* este prin excelență cea a unui *epic de atmosferă simbolică*. O poetică a lui *ca și cum*. În spiritul căreia realismul nu își adaugă un halo simbolic, ci îl degajă, dar fără a anula prezența psihologicului și funcțiile lui. Roman al războiului, roman în care politicul este absorbit în imaginea condiției tragice a omului prins în cleștele istoriei, parabolă a setei umane de adevăr și puritate trăită adînc și simplu omenește.

Socialul este la Rebreanu, în fiecare din marile romane altfel, o prezență centrală, hotărîtoare. Pentru Ion sărăcia e o realitate fundamentală, a scăpa de ea înseamnă a înfrînge puterea unor determinări cu valoare de Destin în lumea lui. În *Pădurea spinzuraților* omul înfruntă sistemul de constrîngerii care îi oprimă conștiința, războiul pune într-o lumină crudă mecanismul Puterii. Dar nicăieri imaginea socialului și a tensiunilor lui esențiale nu este mai directă, mai pură, decît în **Răscoala**.

Frapează în acest „roman al gloatei“, mai întîi, lărgirea considerabilă a cadrului narativ. În *Ion* satul era mai mult un martor colectiv, „voce“ care comenta înțîmplările, drama. Acum tocmai mișcarea lui psihologică specifică și fierberea energiilor sale dezlănțuite stau în prim-plan. Între Herdeleni și Ion nu erau nici pe departe barierele sociale care îi despart pe Miron Iuga, Platamonu, Petre Petre: lumea *Răscoalei* este mult mai rigid stratificată. În locul unui mic univers

închis, sîntem în fața unei rotiri mai complexe de medii²⁶: secvențelor de la Amara le poate urma evocarea unei ședințe de Cameră sau un moment de „sezon” monden din Capitală, nu numai conacul moșierilor Iuga, primăria, postul de jandarmi, cîrciuma, satul în genere, ci și casa Nadinei din București, un interior de redacție, casa doamnei Alexandrescu etc. sînt scene ale ficțiunii. „Cronica” *răscoalei* țărănești are un spațiu epic deschis, o mai mare mobilitate a narațiunii, capacitate de cuprindere sporită, dar tocmai această deschidere subliniază și mai mult un aer de singurătate cosmică a satului în plină convulsie a istoriei.

Mare parte din efortul romancierului, în prima parte a *Răscoalei*, se cheltuiește pentru a institui acest spațiu imaginar, pentru a crea centrul lui de mișcare, țesătura de raporturi (interese, relații de autoritate, tensiuni) care să facă din el o „lume” cu viață și fizionomie proprie. Scriitorul știe că tot ce va intra mai tîrziu, în partea a doua a romanului, în șuvoiul general al zguduirii sociale trebuie mai întîi să existe, să capete o prezență epică suficient de precisă, ca epopeea să aibă nu numai amploare, ci și densitate, adîncime.

Cum este și firesc într-un roman care conduce numeroasele-i fire spre un „moment” de revărsare paroxistică a încordării sociale, în centrul atenției se află interesele care opun sau apropie indivizi și grupuri avînd situarea lor particulară în lumea de ficțiune din *Răscoala*. Moșieri, arendași, așadar proprietarii de pămînt sau interpușii lor, de o parte, de cealaltă, țărani: unii, puțini la număr, ceva mai cu stare (cei care vor să cumpere moșia Babaroaga), ceilalți, formînd mulțimea mare a satului, zeci și sute de Petre Petre, Ignat Cercel, cel, Melinte Heruvimu, sărăcimea Amarei. Scriitorul recompune „stratigrafia socială”²⁷ a epocii avînd grijă să nu lase în afară nimic esențial, nimic din ceea ce, lipsind, ar face tabloul sociologic din roman mai puțin exemplar.

Șerban Cioculescu observa în 1936 că personajele din *Răscoala* (Miron Iuga, Platamonu, Nadina) reprezintă „categoriile sociale ale vieții rurale”: o „boierime crepusculară”, arendașii, „stăpînitorii de pămînturi, ab-

senteiști”²⁸. Mai mult, adăugăm, sînt urmărite atitudinile fundamentale care se delimitează înăuntrul aceluiași statut social. Alături de bătrînul boier legat de pămînt, energic, autoritar, inflexibil, apare și tînărul proprietar cu vederi mai liberale, spirit concesiv, temperament mai slab, care e Grigore Iuga. „Absenteismul” are altă nuanță la Nadina, la Gogu Ionescu, la Baloleanu. Fricos, inabil, gata să complice mereu inutil lucrurile, Cosma Buruiană e și el o altă ipostază a arendașului decît Platamonu. Nu de individualizare e vorba aici, ci de o alcătuire a distribuției în funcție de „rolurile” tipice produse de o anume configurație social-morală. Amara nu trebuia să fie un sat, ci *sinteza* satului românesc la 1907. Rebreanu a construit într-o asemenea intenție portretistica *Răscoalei*, încercînd să cuprindă într-o imagine complexă resorturile sistemului agrar al timpului, totodată știind să vadă nuanțele de psihologie socială pe care le reprezintă personajele, dincolo de ceea ce constituie identitatea lor unică.

Prima parte a romanului pare să-și descopere numai treptat adevărata matcă epică, după dislocarea sau estomparea cîtorva posibile romane, ale căror linii domină un timp, „înșelînd”, nu fără o reală strategie narativă, așteptările cititorului. Începutul e de roman balzacian al tînărului pornit să-și facă un loc în lume, nu oriunde însă, ci într-un mare oraș ca Bucureștii. Apare însă limpede destul de repede că nu Titu Herdelea este sortit să rămînă printre protagoniștii *Răscoalei* și, în timp ce el devine tot mai lămurit „martorul”, atenția este captată de Grigore Iuga, personaj așezat la întretăierea a două posibile direcții ale intrigii: una, conflictul care opune mentalitățile a două generații (cei doi Iuga), cealaltă, iubirea chinuită de îndoieli a tînărului moșier pentru Nadina. Dacă Rebreanu ar fi vrut un roman care să împletească aceste două fire, ar fi ales atunci un caracter cu altă fibră interioară decît aceea a eroului, care cedează destul de ușor în fața voinței tari a tatălui și care ajunge fără complicații și grabnic la limpezire deplină în căsnicia sa ratată. Încă o dată romancierul curmă

ceea ce părea a deveni subiectul său și introduce, odată cu agitația din jurul vânzării Babaroagei, un nou *focus of interest*²⁹. Epopeea răscoalei nu-și va mărgini totuși sensul nici la lupta pentru pământ: în partea a doua, *Răscoala* depășește orice plan de explicație parțială a mișcării sociale, crescând viforos pînă la proporțiile patetice de „dramă colectivă, fatală și iresponsabilă“ de care vorbește undeva Perpessicius³⁰.

Prima jumătate a romanului este de fapt o foarte abilă înălțare de numeroase panouri epice, fațete ale unei lumi și ale unui timp, în care se pregătește fresca monumentală a răscoalei. Încă înainte ca țărani să intre în scenă, „uvertura“ introduce marea temă a tensiunii sociale, aducînd deocamdată numai ecoul îndepărtat al realităților rurale: peste tot, pe unde îl poartă pașii, Titu Herdelea nu aude vorbindu-se decît despre „chestia țărănească“, despre împilarea și nedreptatea care domnesc la sate etc. Pătrundem apoi, odată cu același personaj-martor, în lumea Amarei și în timp ce confruntările individuale se sting repede (Miron Iuga—Griгоре, ruptura acestuia din urmă cu Nadina), seria conflictelor care solidarizează treptat satul împotriva stăpînilor și a uneltelor lor adîncește mereu aceleași linii ale revoltei colective, în creștere mocnită și necurmată. Ancheta poruncită de bătrînul Iuga, ciocnirea de interese în jurul vânzării Babaroagei, arestarea învățătorului sînt astfel de momente. Focare de tensiune mai mărunte, prinse și ele în țesătura generală, vor alimenta setea de răzbunare și minia răsculaților, dîndu-i și o culoare personală: Serafim Mogoș, Ignat Cercel, Nicolae Dragoș vor fi printre siluetele mai conturate din tabloul mișcării de gloată.

Constructorul întinde astfel pe nesimțite pinzele pe care se va proiecta unitară, colectivă, istoria dramatică a răscoalei. Ceea ce apare deocamdată dispersat, fragmentar, se va contopi mai tîrziu în fluxul unic al unei dezlănțuirii sociale de nestăvilit. Portretele de stăpîni și, în fața lor, marele portret de grup, mai întunecat, mai difuz, al satului se înalță acum. Construind falsele intrigi care conduc spre adevăratul centru al romanului, Rebreanu creează spațiul larg al viitoareii drame soci-

ale, îl umple de freamătul omenesc al intereselor, ciocnirilor și pasiunilor care îi dau viață și arată acumulările tensiunii subterane, în neconținută agravare. Dar mai ales: grație „romanelor“ schițate și, succesiv, abandonate, romancierul își strămută cititorul, fără a-i brusca reflexele, de la aparențele de roman al destinelor și dramelor individuale (de care se leagă tot atîtea „așteptări frustrate“ în actul lecturii) pe terenul mult mai dificil și mai insolit al unui epic dominat de ritmurile mișcării și psihologiei colective. Soluție în spiritul procedurii „naturale“, dintotdeauna proprie romancierului Rebreanu, ale cărui tehnici refuză sistematic orice formă de ostentație.

Pînă la sfîrșitul părții întîi romancierul urmărise semnele dispersate ale nemulțumirii încă ascunse în sufletele țăranilor. Bătuți, năpăstuiți, priviți cu dispreț de către stăpîni, ei sînt încă departe de a gîndi să smulgă prin răzmeriță ceea ce al lor ar trebui să fie, dar printre vorbe scapără din cînd în cînd, tot mai des și mai apăsate, duhul răscoalei, prevestirea ei. Rebreanu are o intuiție excepțională a mișcării *glasurilor* care fixează momentele de conștiință colectivă: ezităările, uimirile, întrebările, pașii înceți dar siguri spre înțelegeri ce îi scot pe țărani din izolarea lor resemnată, unindu-i în aceeași revoltă, a tuturor. „Păi, ce să facem, oameni buni, ce să facem?“ (R. — p. 111)³¹, rostește mereu, cu „durere și umilință“, unul din cei care ascultă la horă istorisirea „anchetei“ întreprinse de Boiangiu, un altul îi replică furios: „Ce să facem, ce să facem?“, dar termină speriat de propria-i revoltă: „Dumnezeu știe ce să facem...“ (R. — p. 111), iar cînd cineva se întreabă totuși „de ce să fure munca altuia hoții“ (R. — p. 111), un ultim glas rostește adevărul așteptat parcă de toți: „D-apoi că tot munca noastră e!“ (R. — p. 112). E unul din momentele de luminare a obștei, al căror ecou dăinuie și se răspîndește în întreg romanul. *Răscoala* este un veritabil oratoriu al *glasurilor* revoltei.

„Să punem noi mîna pe pămînt, că pe urmă nici Dumnezeu nu ni-l mai ia!“ (R. — p. 116) sau: „Pămîntu-i al nostru, că noi îl muncim, tot pămîntul!“ (R. — p. 119), „Nu-l mai satură Dumnezeu de moșii, mîncă-l-ar

viermii să-l mănince!“ (R. — p. 128), „Dacă dumnealor [boierii] nu se îndură de bunăvoie [să dea pământ țăranilor], cine poate să-i silească?... Noi n-avem nici o putere“ (R. — p. 142), mai târziu: „Apoi nici să fim batjocoriți așa nu ne-om lăsa!“ (R. — p. 172), „Rabzi, rabzi și oftezi pînă nu mai poți, ș-apoi...“ (R. — p. 181), „D-apoi o viață avem, nu o sută“ (R. — p. 211), ori: „Apoi așa nu-i bine, cucoane! [...] Nu-i bine deloc“ și: „Să se mai hrănească și boierii cu vorbe goale, că noi ne-am saturat...“ (R. — p. 284), iată trepte într-un proces de limpezire și autocunoaștere, căruia i se compune o creștere a tensiunii și un ritm din ce în ce mai strîns în prima parte a romanului.

Brusc, la începutul părții a doua, atmosfera se schimbă. Glasurile mulțimii se aud mai rar, dar acum încă mai amenințătoare și mai încordate ca oricînd („Mai bine le dăm foc, să se aleagă scrum și cenușă din tot neamul lor“, R. — p. 320, „Soarele și dumnezeii voștri de tilhari“, R. — p. 321, „Decît așa trai, tot mai bună o fi moartea!“ R. — p. 362). Ceea ce domină este „tăcerea“, așteptarea înfrigurată³². Oamenii par să rămînă neclintii, zile de-a rîndul, adunați undeva în inima satului, de parcă „le-ar fi fost frică să nu se întîmple ceva în lipsa lor“ (R. — p. 296). Nici ei n-ar ști să spună limpede ce anume așteaptă: pîndind mișcarea de la conac, primind veștile și zvonurile despre ce se întîmplă în țară, țăranii „vorbeau despre aceleași necazuri, ca totdeauna, dar mai cu luare-aminte, ca și cînd s-ar feri să nu-i audă cineva. Nu se prea priveau în ochi fie de teamă să nu vadă ceilalți focul din ochii celorlalți, sau să nu vadă ceilalți focul din ochii proprii.“ (R. — p. 296). E o tălăzuire grea, între ură și încă așteptarea unui „miracol“, ca în fața unui prag presimțit și temut, înainte de a apuca pe un drum fără întoarcere. „Aminarea“ face să se audă bătaia ritmică a unor clipe fierbinți, respirația încordată a „satului“.

Rebreanu are geniu în compunerea mișcării psihologiei colective din vocile și tăcerile mulțimii. După ce a construit crescendo-ul și convergența glasurilor ei, romancierul lasă să se simtă un gol, aerul electricizat de înaintea furtunii. „Tăcere“ li se cere țăranilor într-o

scenă de vîrf (cuvîntarea prefectului Boerescu) și tot mai tăcerea lor e încărcată de o tensiune-limită. În cele două capitole de la începutul părții a doua (VII, *Scînteia* și VIII, *Flăcări*), înainte de a se înfrunta deschis, forțele se măsoară, se studiază reciproc. Interludiul acesta, al „liniștii“ amenințătoare, este compozițional necesar ca pe fondul ei să se prelungească ecoul grav al glasurilor revoltei și totodată să se ghidească fierberea adîncă: neclintirea aproape mută, de acum, prevestește marea descărcare de violență care va urma. Construcția fusese, în prima parte a romanului, cuprindere, instituție, prin reveniri concentrice, a unui spațiu de ficțiune și orchestrare a strigătelor celor oprimați, în partea a doua, dincolo de intervalul tăcerii sumbre, ea organizează mișcarea epică a răscoalei țărănești și pulsul accelerat al unui timp de excepție. Mișcarea și timpul răscoalei din *Răscoala*.

Cîtă vreme romanul urmărește acumulările lente, limpezirile, creșterea treptată a încordării, domină glasurile: îi auzim mai mult decît îi vedem pe cei care vor deveni curînd „satul“ răsculat. „Aruncate cu metodă“ în *Răscoala* nu sînt numai întîmplările, ci și, într-o ordine cel puțin tot atît de necesară, momentele de conștiință colectivă, „vocile“ mulțimii. Sîntem departe de vorbirea multiplicată, amorfă, a prostimii din cunoscutele pagini ale lui Negruzzi (*Alexandru Lăpușneanu*). La Rebreanu vocile sînt individualizate și adesea ușor de recunoscut după leit-motivele sau obsesiile lor, cînd nu și după „culoarea“ lor particulară: vorbele lui Trifon Guju au o întunecare aspră, ale lui Petre Petre sau Matei Dulmanu sînt adesea „esopice“, Marin Stan se gîndește mereu la pămînt, un altul la răfuiala cu jandarmii ș.a.m.d. Simplă tehnică a caracterizării verbale? Desigur, și asta, pentru că scriitorul, aici ca și în celelalte romane, nu nesocotește nimic din îndatoririle sale de meșteșug elementar, dar numai atît? Interesant este că individualitatea glasurilor se reține și nu portretul fizic. Ca nimeni altul la noi, Rebreanu aude această „fugă“

a vocilor spre o clipă a tensiunii supreme și construiește arhitectura lor mobilă de accente și leit-motive, o spirală a creșterii tumultului general și mai ales un ritm, o cadență (care nu e mecanică) a revenirii lor tot mai intense după ocoluri, tăceri grele, false acalmii³³, „distribuite“ în text cu o rară știință a efectului (și, totodată, susținute de reala capacitate a scriitorului de a-și reprezenta momentele de psihologie colectivă în mișcare, scenele și atmosfera lor).

Puțini sînt în stare să vadă cu aceeași pătrundere ca autorul *Răscoalei* raporturile speciale ale țaranului cu cuvîntul. Doar Marin Preda (în *Moromeții*, II) a mai intuit neliniștea țărănească în fața cuvintelor, dar la el este mai mult un țaran bănuitor cu „vicleniile“ vorbelor, aproape încă de țărani cu vorbire înflorită (și de aceea curioși de cuvînt) din Creangă și Sadoveanu. La Rebreanu e altceva. O analiză atentă ar arăta în romanul revoltei din 1907 o frecvență simptomatică, constant pusă sub accent, a comunicării suspendate, a falselor replici („De!“), a tăcerilor care înconjoară cuvintele hotărîtoare. Vorbirea țaranilor din *Răscoala*, „apăsată și interjecțională“³⁴, nu este un indiciu de primitivitate, ci semn că ei simt cu gravitate și chiar teamă forța anumitor cuvinte. Mulțimea, așa cum o aude scriitorul, cuvîntează întotdeauna esențial, limbajul ei e comprimat, adesea eliptic, fiindcă el nu e niciodată indiferent actului: dimpotrivă, cuvintele care o exprimă sînt ele însele acțiune sau arată iminența ei. De aici ocolurile temătoare în jurul și opririle numeroase în fața unor cuvinte fără întoarcere, de aici puterea nerostitului în vorbirea eroilor țărani din roman. „Rabzi, rabzi și oftezi pînă nu mai poți, ș-apoi...“, „Ce să facem, ce să facem? [...] Dumnezeu știe ce să facem...“, „Apoi pînă n-om pune mîna pe topoare, nici noi n-om...“, acestea și alte asemenea replici lasă doar să li se ghi-cească miezul, care e întotdeauna din sfera acțiunii sociale. Energiile comprimate ale răscoalei se bănuiesc în apropierea prudentă, gravă, de ceea ce am numi cuvintele-torță.

Sub acest unghi se poate pune în evidență în *Răscoala* o ordine construită a reluării unor veritabile cuvinte-motiv: revenind, ele își schimbă mereu accentul, tonul, prin ele își croiește drum forța care se va descărca în acte năpraznice. „Că bine zici, face și focul lumină cînd nu-i alta!“ rostește, „apăsînd“, Petre Petre; e una din vorbele cu tîlc ascuns din roman, personajul pare a o spune doar pentru el însuși. În partea a doua (titlul ei general: *Focurile*, iar ale primelor trei capitole: *Scînteia*, *Flăcări*, *Focul*) „focul“ capătă gradat valoarea de obsesie colectivă. Lăsate o vreme să se audă încă fără ecou în ceilalți („Mai bine să le dăm foc!“ etc.), aceleași strigăte încep mai tîrziu să fie auzite pentru că ele spun ceea ce gîndesc acum și simt toți: mulțimea și le însușește, le face ale ei. De aici nu mai e decît un pas pînă la unirea tuturor glasurilor în unul singur, colectiv („Focul!... Focul!...“) și la prinderea oamenilor în iureșul unic al făptuirii. Erupția de violență pedepsitoare se pregătește în și prin cuvînt.

Există și alte planuri în care se urmărește rostul „cuvintelor“ în solidarizarea treptată a satului răzvrătit și în mutațiile psihologiei de grup. De pildă, trecerea progresivă de la hazul de necaz și vorba „în doi peri“ spre batjocură și „umor sinistru“ (G. Călinescu), și ele indicii ale eliberării treptate, sub puterea disperării, de reflexele supunerii. Pînă a ajunge să se dezlănțuie hohotitor, ca în scena pedepsirii feciorului lui Platamonu ori a dezarmării și alungării jandarmilor, batjocura țărănească urcă (gradația se poate urmări în text) cîteva trepte distincte. E aici o altă față a puterii cu care cuvîntul, în *Răscoala*, fixează temperatura momentului de psihologie a mulțimii: înaintea forței amenințătoare trece uneori o revanșă necesară sufletului „satului“, care ride aspru, întunecat, dar ride totuși, de foștii stăpîni disprețuitori, îi umilește la rîndu-i. Însă cea mai revelatoare și, epic, cea mai memorabilă reliefare a valorii cuvîntului în maturizarea conștiinței colective se produce în seria dialogurilor directe dintre sat și stăpîni.

Fără să fie prea numeroase, asemenea scene se urmează cu o anume ritmicitate: între ele se petrec acele mici înaintări și limpeziri prin care mulțimea gîndește pe firul obsesiilor și frământărilor ei. Dialogul celor două tabere sociale concentrează decantările parțiale ale conștiinței colective, le imprimă o energie sporită, a sin-tezei. Izbînda romancierului e de a sugera dialectica relației dintre teama în creștere a stăpînilor și conștiința forței lor ca masă la eroii țărani, compunînd seria acestor scene după legile unui crescendo al efectului de fals dialog. Antologică rămîne secvența „liniștirii” sa-tului de către prefectul Boerescu, orator aproape ca-ragialesc. Scriitorul subliniază disonanța flagrantă dintre potopul de vorbe ale politicianului și tăcerea țăranilor, ruptă de scurte strigăte esențiale („Pămînt!... Pămînt!... Pămînt!...”). Mai important în astfel de momente decît ce spune mulțimea este *ce nu spune* ea, dar se simte în golul pe care tăcerea ei încordată și neîncrezătoare îl în-tinde în jurul vorbelor cînd microase, cînd autoritare, cînd „liniștitoare”, însă venind totdeauna de undeva, din afara și de deasupra ei și lovindu-se mereu de ace-eași neclintire țărănească amenințătoare.

Mulțimea vorbește numai în prelungirea problemelor ei vitale și în perspectiva năzuinței adînci a rezolvării lor prin acțiune. Dovada reușitei depline a romancie-rului este că aproape tot ce spune „satul” în roman (și nu numai *ce*, ci și *cum*) este memorabil, nu se destramă la capătul lecturii. Dacă frazele „incolore ca apa de mare ținută în palmă” capătă pe sute de pagini „tonalitatea neagră-verde și urletul mării”³⁵, este pentru că nu nu-mai mișcarea epică, ci și vorbirea „țăranului colectiv” este organizată compozițional cu o rigoare care îi înze-cește energia, clocotul. Rebreanu a fost „constrîns” de particularitățile subiectului să inventeze în *Răscoala* un stil al polifoniei glasurilor și, fără a rupe impresia de textură liberă, „spontană”, să construiască riguros struc-tura unei vorbiri care joacă alături de și nu rareori chiar mai mult decît epicul în paginile romanului său.

Forța și tensiunea *Răscoalei* sînt pregătite și susți-nute de energia și încordarea „cuvintelor”, vorbirii co-lective din roman. Cîtă vreme satul stă încă sub puterea tiparelor sale de existență „normală” sau coace în el răzvrătirea, e firesc să vedem mai puțin chipurile, miș-carea și mai mult să-i auzim glasurile. Timpul supune-rii și al pregătirii era al gîndului și cuvîntului, nu încă al faptelor. Începînd cu așteptarea înfrigurată care pre-cede dezlănțuirea de ură, îi vedem pe eroii țărani mai deslușit, mai de aproape. Și forța plastică a *Răscoalei* va merge crescînd pînă în final, eclipsînd progresiv gla-surile. Ce valoare expresivă și de semnificație are a-ceastă schimbare de accent din gama tehnicilor?

Izolate, aproape pierdute în țesătura „vocalor”, ci-teva secvențe lasă să se întrevadă înzestrarea roman-cierului pentru o plastică monumentală de mare vi-goare. Petre Petre în atelierul lui Mendelson este un portret de o sobră expresivitate. Atitudinea, gestul vor-besc. Mai mult decît facies-ul, mîinile stau în centrul ta-bloului. Rebreanu intuiește stilizarea de care are ne-voie plastica *Răscoalei*. O femeie muncită de griji, tru-purile altor copii dormind pe laviță, flăcăul în fața unui blid cu mîncare săracă, iată un interior de casă țărăneas-că, o scenă aproape, prin atmosfera ei, de *Odihnă la cîmp* a lui Corneliu Baba. Viziunea crește însă hiperbolic, de-vine monumentală. La lumina focului din vatră, înte-țită parcă de vorbe cu înțeles ascuns despre „foc” și „lumină”, „Fața lui Petre se roși. Umbra lui juca pe pe-rete și peretele parcă se clătina” (R. — p. 182). Silueta personajului este acum un simbol de mari energii stă-pînite, ca umerii și brațele cu împletitura de funii ră-sucite a mușchilor din frescele lui Siqueiros sau Diego Rivera.

Aparițiile de grup sînt puține în prima parte a ro-manului. Țăranii rămași „cu căciulile în mînă” la ușa ministrului (care pleacă fără să le fi ascultat glasul). Mai tirziu, în pragul răscoalei, oamenii așteptînd „ceva” în vînt, în frig, strînși în sumane și cu căciulile înfun-date, văzuți parcă de un Luchian (*La împărțitul porum-bului*) mai aspru. Dar adevăratul triumf al artei rebre-niene, sub raportul plasticii, este în *Răscoala* filmarea

mișcării colective, în capitolele care narează violențele revoltei (*Focul și Singele*), apoi ciocnirea dintre răsculați și armată (*Petre Petre*). Picturalul este depășit în sensul cinematograficului³⁶, ritmul, mișcarea imaginii contează mai mult decât contururile precise, culoarea generală mai mult decât detaliile integrate ei. În câteva pagini greu de uitat („ajunul” răscoalei), prim-planuri scurte luminează grăbit și intens atitudini, gesturi care recompun, prin derulare rapidă, o atmosferă, freacă-tul, așteptarea înfrigurată. Un țăran bate coasa „să fie bătută”, un altul e la căpățuiul nevestei bolnave, cineva își biciuiește cu necaz vitele pentru că „s-au boierit”, cutare ins își face de lucru pe lângă un gard șubrezit, mai mult ca să țină în mână toporul, unii țărani șovăie, stăpînii dau semne de teamă sau cel puțin de încordare. E ca o luare a pulsului colectiv înainte de furtună, pe fondul liniștii electrizate care o precede. Să numim aceasta „frescă”? Esențial este că lumina concentrată și intensă a unui „reflector” central trece peste chipuri și gesturi (filmate scurt, „reportericește”), notabile nu fiecare în sine, ci prin convergența lor de semne ale febrei unice ce se refractă în caractere, firi, momente sufletești diferențiate, personaje distinct situate social. Febrilă este aici mișcarea însăși cu care este mînută „camera” de luat vederi, încercare de a crea în succesivitate iluzia simultaneității, prin însumarea imaginilor proiectate scurt, precipitat.

Impersonal, „narratorul” rebrenian din *Răscoala* nu este nici „impasibil” și nici, vom vedea, cu adevărat neutru³⁷. Dar participarea lui se ascunde în tehnici, în procedee, compoziționale mai ales, și de acolo lucrează asupra noastră, modelînd lectura cititorului în sensul ei.

Aceeași tentativă de a simula în *Erzählenszeit*-ul linear simultaneitatea evenimentelor din *Erzählzeit*³⁸ apare în paginile care narează apogeul răscoalei. Cu implicații mult mai adînci însă, de ordinul viziunii rebreniene a socialului. Răzvrătită, mulțimea se împarte în mari grupuri care lovește în același timp țintele principale ale urii colective. Atenția se distribuie pe câteva

scene (Lespezi, Gliganu, Amara) urmărite alternativ. „Filmarea” întîmplărilor de la conacul Nadinei este întreruptă între primul ei „timp” (violul, secvența Petre Petre—Nadina) și cel de al doilea (uciderea și jefuirea moșieritei), făcîndu-se loc între ele unui moment simultan cu cel de la Lespezi, răfuiala cu feciorul lui Platamonu. Așadar, o desfășurare epică unitară, continuă, este tăiată la montaj în două secvențe, separate prin relatarea a ceea ce se petrece în același ceas al răscoalei pe o altă scenă a ei. De ce procedează astfel constructorul, ce cîștigă de fapt narațiunea datorită acestei „soluții” tehnice?

Înainte de toate, așezarea acolo și nu în alt loc, în text, a pedepsirii Platamonilor, între cele două momente din alt plan epic creează un timp dens, al faptelor, care arată o descătușare atît de mare de energie încît ea umple dintr-o dată mai multe „albii”. Un prim rezultat direct, imediat: impresia de deschidere monumentală, cu adevărat epopeică, a narațiunii³⁹, cititorului sugerîndu-i-se chiar o amploare mai mare decît cea efectiv cuprinsă în paginile romanului, odată ce i s-a arătat această lărgire posibilă a „tabloului”. Dar compoziția alternantă produce și o concentrare, ieșită din comun, de mișcare epică, de acțiune narată cu o aproape totală absorbire în imagine, în spectacol. Se adună aici toate virfurile marelui val de violență socială (viol, evirare, omor, incendiere), pregătite în acele „timpuri lungi și măsurate” de care vorbea Călinescu⁴⁰. Monumentalității cuprinderii i se adaugă una a intensității, a reliefului dat mișcării colective care lovește cu toată puterea, dezlănțuit, după îndelungi așteptări și acumulări. Tripticul de secvențe are ceva din aerul fantastic al unei căderi simultane, multiplicată, de ghilotine (mult timp rămase suspendate, pregătite), care provoacă, deși așteptată, surpriza, fiorul „privitorilor” ce sîntem noi, cititorii. *Răscoala* este un spectacol de mare regie a vorbirii, tăcerii, mișcării, în care spațiul, timpul, ritmurile se supun constructorului Rebreanu.

În esență, procedeul — alternarea planurilor epice — e vechi și în romanul antic grec, chiar și în *Odissea*, era deja folosit. Ajunge ca soarta, întîmplările să-i des-

partă pe protagoniști pentru un timp ca narațiunea să fie obligată să se bifurce. În fond, un principiu simplu, elementar și de aceea acceptat ca „natural“ de către cititor. Montajul alternant al planurilor narative are un loc în gama acelor procedee tehnice, compoziționale ale autorului *Răscoalei*, care vădesc o stilizare cinematografică, tocmai pentru că *natura* subiectului său i-a cerut-o. Scriitorul va fi prețuit într-o asemenea rezolvare simplitatea monumentală și gravă necesară construcției sale, „naturalul“ ei și puțința de a proiecta astfel mișcările simultane, pe scene diferite, ale mulțimii.

Cit de puternică este sugestia de ampoare epică și forță se vede și din prelungirea ei dincolo de montajul secvențelor simultane (sub efectul lor însă), în marea scenă a uciderii lui Miron Iuga. Primele revărsări ale miniei colective loviseră pățimaș, în mai multe direcții deodată. Înfruntându-l pe adevăratul stăpîn, satul își strînge rîndurile, toate forțele lui reintră într-o singură albie. Impresia de monumentalitate a mișcării epice nu numai că nu scade cu nimic, dar se întărește astfel. Tocmai pentru că urmează unei deschideri largi, menită să îmbrățișeze fronturile paralele (fiecare cu propria-i capacitate de a face deja să se simtă vuietul răscoalei), reintrunirea tuturor „actorilor“ (satul și capii lui) pe o singură scenă dezvoltă sugestia de grandoare a epopeii țărănești. Ordinea momentelor în text, fapt de construcție prin excelență, participă hotărîtor la tehnica rebreniană a monumentalității.

Punct de vîrf în tensiunea dramatică a *Răscoalei* și centru al semnificației, marea confruntare dintre sat și boier este, și sub raportul artei romancierului, sinteza concentrată a dominantelor ei. Scena pare să readucă în prim-plan glasurile, dialogul dintre mulțime (și, în numele ei, Trifon Guju) și „stăpîn“. Totul nu face însă decît să pregătească cele cîteva clipe scurte, de minie nereținută, descărcată fulgerător, din final, așa cum într-un fel întreg romanul este construit în perspectiva acestei secvențe centrale. Tocmai trecerea de la dialog la act este revelatoare în planul raporturilor adînci dintre cuvînt și imagine. Față în față stau două *voințe* ireductibile, pe care acțiunea le exprimă dincolo de punctul

din care cuvîntul nu o mai poate face, dezvoltînd însă aceeași tensiuni. Vedem căderea țaranului împușcat, „ca un sac greu“, mișcarea surprinsă și apoi „înebunirea subită“ a mulțimii (involburarea ei, zecile de bețe lovind în neștire, trupul boierului ucis călcat în picioare), nu se aud decît țipete, injurături, amenințări nedesluite, urlete, unite toate într-un „vuiet prelung“. În scenele de la conacul Nadinei sau al Platamonilor, „gloata“ nu mai gîndea prin cuvînt, ci acționa prin el : erau simple comenzi care ritmau mișcarea grupului. Aici nu mai e nici atît : vorbirea indistinctă e scrișnet de ură, expresie sonoră a revărsării delirante de furie colectivă. *Răscoala* e cel mai cinematografic din romanele lui Rebreanu. Dialogul este aici totdeauna esențial și solidar — aproape confundat — cu diegeza (mișcarea epică pură), el însuși parte din imagine.

Ne putem întoarce acum la cuvintele-semne zgîrcite, concentrate puncte nodale într-o masivă urnire a conștiinței colective din inerția și resemnarea ei. Romancierul, prin construcție, prin tehnici ale reliefării, amîna cuvîntul sau amîna însușirea lui de către mulțime. Teamă țaranilor de „cuvînt“ se arată astfel a fi metafora unei forțe a *anumitor* cuvinte esențiale, *cuvinte-act* : nu confundate „magic“ cu actul, dar gîndite într-o succesiune vorbire-acțiune, ireversibilă. Rostirea este un moment de gîndire colectivă în *Răscoala*, iar în clipa făptuirii (scena uciderii lui Iuga o dovedește) cuvîntul poate lipsi. La Rebreanu, „satul“ nu vorbește pînă nu simte că va și făptui ce spune, așadar că trecerea de la cuvînt la act nu mai este nicicum evitabilă.

De aceea cuvîntul asumat colectiv este prag nemijlocit al acțiunii, are o forță egală cu a ei și este întotdeauna încercuit de unda puternică a ecoului său în alte „cuvînte“ și în faptele mulțimii.

Inspirat de una din paginile cele mai singeroase ale istoriei sociale românești, scriitorul a pus în *Răscoala* toată forța artei sale în inventarea concretului epic din roman și în construirea unei structuri care ne surprinde

nu imaginind ceva neașteptat, ci narind tocmai ceea ce e realitatea tipică (și ca atare previzibilă) a unei răscoale țărănești. Puterea de creație, capacitatea de a vedea mișcarea epică și scrutarea raporturilor fundamentale (semnificație) se susțin reciproc. Rebreanu nu pare, în marile romane țărănești, decât să „povestească”, însă cu atita putere de a prinde esențialul (termenii, tensiunile, dinamica), încît montajul narativ degajă cu organicitate sensul, conține și este el însuși viziune. Documentele, mărturiile celor care trăiseră răscoala i-au putut sugera scriitorului aproape tot ce e important în epicul romanului. Îi rămînea lui să aleagă „întîmplările” (în stare să dea măsura adevărată a unei mari drame sociale), să imprime adîncime și adevăr omenesc motivației lor, să le gîndească înlănțuirea, o ordine necesară. *Răscoala* oferă enorm oricui meditează asupra dialecticii specifice a psihologiei și acțiunii mulțimii. Adevărurile, raporturile, procesul, care sînt ale oricărei răzvrătiri în masă, trăiesc în paginile romancierului. Iar tehnicile lui nu sînt simple „instrumente” expresive (construcția, mai ales), ci un mod aparte de a gîndi logica mișcării sociale, fără nimic abstract, implicînd-o în articularea narațiunii.

Ca și celelalte mari romane rebreniene, *Răscoala* se deschide pe un fundal al cenușiului cotidian. Amara de înaintea răscoalei? Abuzuri, sărăcie, umilințe. Nu sînt „cauzele” răzvrătirii, ci cîteva verigi dintr-un lung lanț de manifestări ale aceleiași in justiții sociale adînci, ele „exemplifică” numai o condiție care naște revolta și o întărește neconținut. Nimic extraordinar în epicul romanului cît ține această creștere subterană a încordării, dar la un loc, o impresie de ireversibilă apropiere de un timp critic, al încheștării violente. Liniștea satului „cumințe” nu e mai puțin dură decât dezlanțuirea care va urma și încărcarea ei de tensiune datorează mult compoziției: „întîmplările” și mutațiile produse de ele în conștiința colectivă, orchestrate de constructor, comunică între ele, declanșează și adîncesc, prin convergență, un proces care va culmina în zilele de „foc” și „sînge” ale răscoalei. Rareori, în literatura lumii, un romancier a simțit mai adevărat energia potențială, ca și inerția de

mișcare, amenințătoare, implacabilă, a mulțimii răzvrătite, purtată de un elan la care participă toți și care totuși se învâluie într-un aer impersonal și tragic.

Există în *Răscoala* o intuiție centrală a „fatalității” unui proces de radicalizare ireversibilă a tensiunii sociale. Manevrele de intimidare îndirjesc satul, încercările de a-l „liniști” îi confirmă îngrijorarea și teama stăpînilor, totul ajută la întărirea duhului revoltei, odată intrat pe făgașul împotrivirii. O întreagă dialectică a individualului și colectivului intră în motivația epicului și tot ea luminează o anume autonomie tragică a violenței răscoalei. Nicolae Dragoș și Chirilă Păun la conacul Platanonilor împlinesc un act de dreptate așteptat și aprobat de toți, ei sînt brațele mulțimii care lovește. Dar întîmplările simultane de la Lespezi?

Petre Petre este între Nadina și satul răsculat aproape un caz de „mauvaise conscience” țărănească, instinct (iritarea lui tulbure e dorință) revărsat odată cu și sub acoperirea valului de ură socială, pe care nimeni, nici el, nici altcineva nu-l poate opri sau abate din cale. Gloata „ratifică” siluirea și uciderea moșieritei tocmai pentru că vinovăția pe care o pedepsesc ei în plan social este veche și mare, demult judecată de conștiința colectivă: acum e numai ceasul împlinirii unui verdict nerostit, dar irevocabil. Montajul de planuri alternante (Lespezi—Gliganu) este tehnică semnificantă, implică o viziune morală a istoriei. Pe amîndouă „scenele” — același dialog de gesturi: protagoniști—mulțime, plan, prim-plan general, ceea ce asigură sinteza de intensitate și amploare, de mișcare precisă în centrul imaginii și mai nebuloasă spre marginile ei. Răfuiala cu Nadina arată însă și ce e excesiv, chiar delirant în furia colectivă. O vinovăție a răsculaților față de ei înșiși, față de sensul revoltei lor: Rebreanu nu îndulcește nimic și împletirea violențelor drepte cu cele excesive e de o măreție aspră și sobră. Poezia epică a *Răscoalei* își are în viziunea forțelor incontrolabile⁴¹, scoase la iveală de criza socială adîncă, marele ei centru, cu iradierii în toată structura romanului.

Scena capitală încheiată cu uciderea lui Miron Iuga este momentul de radicalizare completă a conflictului

social. Nu mai e nimic de vendetta, nimic tulbure. Confruntarea nudă, de interese și de situație socială, trebuia să urmeze (ordine, construcție) revărsărilor de violență pătimașă. Este moartea bătrînului Iuga un accident, rezultatul unei clipe de emoție colectivă a satului tulburat? Moare el pentru că, „provocat“, nu-și reține furia, atrăgîndu-și astfel mînia fulgerătoare a mulțimii? Sub logica epică, imediată, există o cauzalitate mai adîncă. Trifon Guju nu e impulsiv și înrăit, nici pradă unei aprinderi a instinctului, nu are de răzbunat nimic precis: el este întruchiparea revoltei pure a celui care vrea să se simtă liber și om. În fața lui, dimpotrivă, — bătrînul boier trufas, iritat de „obraznicia“ generală din juru-i, convins că lumea se împarte în cei ce poruncesc și cei care trebuie să aștepte poruncile. Mulțimea lasă prim-planul înfruntării dintre cei doi pentru că ea exprimă ceva esențial pentru toți: învăluite într-o foarte omenească cerbicie, stau față în față două mentalități sociale ireductibile opuse: stăpînul și răzvrătitul. E clipa schimbării, a răsturnării raporturilor. Extraordinară este forța austeră cu care Rebreanu captează climatul special al unui timp de suprimare a barierelor sociale. Nadina, Platamonu și fiul său, Miron Iuga, față în față cu răsculații sînt oameni în fața altor oameni, ușor vulnerabili cînd tot ce îi apăra a dispărut. Împușcarea „neisprăvitului“ Trifon nu e decît urmarea firească a unui fals dialog social ajuns la scadență. Singur în fața mulțimii, bătrînul Iuga e ca un general părăsit de armată, care mai încearcă încă să comande, să domine, să intimideze și tocmai asta îl pierde: i-au rămas reflexele, nu și puterea de stăpîn. Suprema răzvrătire a țărănilor din *Răscoala* e împotriva obstacolelor interioare, de psihologie și educație socială: e tocmai ceea ce dă scenei dimensiunea ei aparte, unică, de semnificație.

Răscoala este o meditație implicită asupra dialecticii revoltei, în care „înlănțuirea“, construcția echivalează cu o analiză a logicii interne cu care tensiunea socială merge spre rezolvarea ei, urmîndu-și ritmurile specifice, animînd totul de un suflu epopeic. Construcția nu organizează semnificația, ci este ea însăși semnificație.

Toate marile romane rebreniene cresc din dificultăți (de artă) învinse. În *Ion*, setea țărănească de pămînt motivată social este, în același timp, una din patimile în care se răsfrîng puterile primordiale ale vieții. Ca și iubirea. Eroul trebuia să trăiască monstruos dialogul acestor două teme mitice ca din tensiunile lor să se desfacă o imagine a omului, esențială, însă nu alegorică, dimpotrivă, de un adevăr tragic. În *Pădurea spinzuraților*, construcția urmează un dramatism interior, al interogației liminare, fundamentale. Organizările epicului participă la maieutica unei coerențe simbolice totale. *Răscoala*, romanul evident cel mai construit al autorului, face din ritmul și amploarea monumentală a unei dramatice epopei colective „semne“ ale sensului și viziunii.

Cel dintîi mare merit al constructorului este chiar acela de a căuta echilibrul specific al fiecărei compoziții, dominantele lor, liniile de organicitate, în natura proprie a subiectelor lui. Rebreanu se aplică fiecărei cărți în parte cu o exemplară capacitate de reinvestire a înzestrării sale specifice și de supunere creatoare la obiect. De aceea tehnicile romancierului au naturalețe, par ieșite din materia însăși a epicului, nu aplicate ei din afară. Ele nu sînt pentru scriitor pure instrumente de expresivitate, elaborarea construcției este luare deplină în posesie a virtualităților adînci ale temei, descoperire a raporturilor care dau măsura sensului ei latent.

Desigur, mai izbitoare este creșterea a tot ce rezistă timpului din opera scriitorului dintr-un nucleu de „obsesii“ primordiale ale imaginarului său (o analiză din unghiul psihocriticii și tematismului ar putea da rezultate excelente). Există însă și o unitate de *spirit* a artei construcției la autorul lui *Ion*, al *Răscoalei*, al *Pădurii spinzuraților*. Sînt ele, aceste două fețe ale unității unei mari opere, străine una de cealaltă? Este o întîmplare că tocmai Rebreanu, poet epic al existenței aspre, elementare și monumentale, tocmai un astfel de romancier se apropie cu o gravitate maximă de tehnicile artei lui și că, între ele, arhitectura imaginarului îi apare ca șansa

cea mai înaltă de a-și interpreta subiectele într-o viziune a sa (asupra vieții și omului), fără a-și comenta intruziv epicul? Dar dramaticitatea marilor creații? Dar tonul și cadența lor epică?

Convingerea noastră este că autorul lui *Ion* și al *Răscoalei* este un mare constructor tocmai pentru că este un autentic poet epic și că poetul epic din el se realizează în operă numai în măsura în care arta construcției îi revelă adevăratele dimensiuni, inflexiunile ultime ale temelor lui. Preferința romancierului pentru structurile dramatice ni se pare a arăta legătura adâncă dintre obsesiile poeziei epice rebreniene, tonul ei inconfundabil și o anumită rigoare gravă a tehnicilor, în mod special a construcției, în romanele scriitorului. Va trebui să reluăm întrebările de acum în final, acolo unde raportarea la alte tipuri de experiență a construcției în roman va putea lumina mai pătrunzător și mai net valoarea și sensul artei de constructor a lui Rebreanu.

III

Ciclul Hallipilor

O cercetare critică asupra artei construcției în romanul românesc nu e de conceput fără Rebreanu, fără Camil Petrescu. Pe temelii cu totul diferite, ei au înălțat marile modele arhitectonice: *Ion*, *Răscoala*, *Patul lui Procust*. Dar Hortensia Papadat-Bengescu? Se poate oare susține — cu destule argumente — că autoarea Hallipilor este, sub raportul construcției, o egală a marilor ei contemporani?

E adevărat, ea e departe de a avea acel simț al proporțiilor și al ritmului, propriu constructorului Rebreanu. După cum nici linia sinuoasă a analizei sau jocul de fațete ironice ale tonului ei nu pot conduce spre o construcție-metaforă „epistemologică“, spațiu al relativității și elipselor cunoașterii, ca la Camil Petrescu. Și totuși, nu se constituie în opera romancierei o poetică distinctă a construcției, la confluența datelor ei proprii, interne?

Particularitățile de structură ciclică (romanele Hallipilor) pun într-o altă lumină valoarea și sensul construcției. Scriitoarea nu are vocație de constructor? Un motiv în plus să urmărim în opera ei tensiunea fundamentală care se naște din confruntarea rigorilor (definitorii pentru roman) de organizare coerentă a „lumii“ romanelor, a viziunii și semnificației, cu stilul demersului analitic bengescian, meandric, înșelător, cu o întreagă poetică a ambiguiului. Hortensia Papadat-Bengescu este o mare romancieră. Iar romanul presupune o ordine semnifican-

tă. Pe de altă parte, toate atributele centrale ale operei autoarei (primordialitatea tonului, analiză, ironie etc.) par să dizolve contururile, să împiedice modelarea unei arhitecturi. Ce fel de artă a construcției va ieși dintr-o asemenea tensiune internă a operei?

Tablou de familie. Adevăratul ciclu al Hallipilor se încheie cu *Drumul ascuns*. Nu fără diferențieri de accente, între primele trei romane comunicarea este organică, universul lor imaginar rămâne omogen: e lumea Hallipilor, cu coerența ei particulară, cu „legile” mișcării ei interne, în care sintem inițiați de același „ochi”, aceeași „voce”. Spațiului unitar al ficțiunii îi răspunde o unitate de perspectivă.

În *Rădăcini*, în *Străina*, actorii se schimbă, siluete noi (cu o altă structură) stau în prim-plan, străine de atmosfera — dislocată acum — a romanelor anterioare: Dia, Aneta Pascu, Caro și Madona, Ina, Lucian... Sub nume cunoscute (Nory rămâne exemplul cel mai izbitor) apar personaje acum cu totul alte date interioare, existențe puse arbitrar în prelungirea a ceea ce fuseseră ele până aici. Dar nu numai lumea, ci odată cu ea și organizarea temelor, atmosfera, tonul, rolul construcției (desigur, în *Rădăcini*) sînt altele în ultimele romane. A căror legătură rămîne, de aceea, aparentă, formală, cu adevăratul ciclu, capodopera scriitoarei.

Impresia de ansamblu este a unui mare „tablou” de familie, ale cărui grupuri sînt luminate succesiv în romanele trilogiei. Lenora și moșierul Hallipa, Elena, Mikalé, declinul Prundenilor, în *Fecioarele despletite*. Triunghiurile Lina—Rim—Sia, Maxențiu—Ada—Lică și, în altă notă, Drăgănescu—Elena—Marcian, dospiri de toxine, rafinament snob, în *Concert din muzică de Bach*. Un alt trio, în *Drumul ascuns*, sub semnul incestului și al morții: Lenora—Walter—Coca-Aimée, complexă orchestrare de amurg și triumf, dificile, tulburi.

Printre protagoniști sau în preajma lor circulă și personaje libere (agenți ai intrigii, raisonneuri, apariții cu funcție simbolică), dar prim-planul aparține Hallipilor: destinele lor creează osatura construcției mari. Pat-

tern-ul compozițional al ciclului este așadar cel al unei cronici de familie, evocînd, cum s-a spus, monumentalele saga moderne ale unor Zola, Galsworthy, Martin du Gard.

Drumul scriitoarei noastre e totuși, în esență, altul. Dacă tiparul este în liniile lui mari același, „materia” și decupajul ei diferă fundamental, funcțiile arhitecturii ciclice răspund aici altui tip de structură epică. Hallipii nu sînt „umbre pe pînza vremii”, destine în care să citim jocul de forțe al socialului, presiunea istoriei. Pașiunea analizei restringe la minimum cîmpul creației (în accepția opoziției teoretizate de Ibrăileanu), ceea ce domină e comentariul scormonitor, disecarea „trupului sufletesc” al personajelor¹. Romanciera nu avea vocația armăturilor laborioase, revărsări de viață epică densă, imagini meticuloase construite, conturînd epoci, experiențe, generații. O mecanică socială, culoarea istoriei, fără a fi ignorate, sînt puncte de plecare, nu de sosire, pentru autoarea Hallipilor.

În fond, nu e oare o exagerare să vedem în sintagma „ciclul Hallipilor” mai mult decît o formulă comodă (și superficială), bună pentru a numi astfel mai scurt cîteva romane racordate sumar? E un fapt că fiecare din ele are propriul său echilibru și că legăturile lor epice rămîn firave. Scriitoarea, dealtfel, nu le-a adunat sub un titlu unic. Totuși, tripticul a fost gîndit unitar, el are o coerență într-un plan mai adînc decît cel al subiectului: există o atmosferă Hallipa și în ea stă autentică unitate a ciclului. A o defini e însă totuna cu a pătrunde jocul de corespondențe, simetrii, tensiuni interioare, care dau operei „tăietura” ei inimitabilă. Cîteva fire din țesătură, din cele mai la vedere, ne pot ajuta să găsim primele indicii ale organizării interioare proprii acestor construcții epice ample.

Există, poate exista o pondere autentică a legăturilor de clan în ciudatul „univers teratologic”² al trilogiei? Prin ce se distinge, în viziunea autoarei, imaginea familiei ca realitate socială și morală?

Frapează, înainte de toate, semnele multiple ale răsturnării raporturilor normale dintre cei de același singe³. Hallipa, soț dominat, e un tată șters, absent. Între mamă și fiice, între surori, nimic care să le lege, fiecare se preocupă de sine. Crizele Lenorei în *Fecioarele despletite*, aparent reacții la ce e în jurul ei, au un fond tulbure, de impulsuri subconștiente. Elena îi ignoră pe toți ceilalți Hallipi. Coca-Aimée la palatul Walter e o femeie în fața altor femei (Lenora sau Hilda îi sînt la fel de străine): „fiica“, „aliata“ mamei sînt măști provizorii. Dorința ei de a-i eclipsa pe Drăgănești în ochii Bucureștiului snob nu trebuie nici ea confundată cu o mare invidie. În tot, retezarea aproape sistematică a firelor de legătură mai adîncă. Nu numai coeziunea lipsește, ci și marile adversități: ura, invidia, intriga sînt sumare, fără complexitate (sinteza lor: Mika-Lé). Paradoxal, tocmai absența totală a fiecăruia din viața și sentimentele celorlalți îi „unește“ pe Hallipi, îi face să semene între ei. Neamul lor devine simbolul unei frigidități totale în ordinea afectelor (anihilarea puterii instinctelor e expresia ei supremă), căreia îi răspund, complementar, ipostazele abjecției (Mika-Lé, „gemenii“) și ferocității (Rimii, cuplul Maxențiu). Hallipii sînt astfel nu o familie, ci efigia hiperbolică a unei atmosfere morale și sociale. Ei sînt cel dintîi semn al unui realism poetic, deformant și vizionar, poate metafora lui sintetizatoare.

Averea nu este nici ea un liant înăuntrul clanului. Hallipa iese devreme din scenă, ruinat. Nimeni nu a simțit primejdia. Nimeni nu prinde în mîini cîrma, fiecare caută a sări de pe corabie la timp. „Familia“ este punctul din care se desfac cîteva existențe, fără atracție centripetă, destine care nu comunică. Deloc întîmplător, femeile, nu bărbații, sînt „Hallipii“ (Lenora, Elena, Coca-Aimée), ele susțin axele ciclului. Sfișierile deasupra unei moșteniri, încercările grele (ruină, decădere, zguduirii istorice), marile drame (dușmăanii, pasiuni) ar fi dat materie epică pentru o cronică de observație realistă directă. Evitîndu-le, romanciera refuză să concureze prin creație starea civilă. Să recunoaștem că atîta aglomerare de monstruoșitate, complexe, devieri morale, diformitate

și urît se împacă greu cu imaginea romancierului adept al esteticii mimesis-ului. Realism satiric? Poate, unul de o speță mai rară și mai dificilă, dobîndind prin stilizare și montaj o lucire fantastică. „Pictorul“ strîmbă contururile, îngroașă linia, zgîrie măștile, vrînd să prindă esențele ascunse. În virtualitățile tradiționale ale materiei epice și tipologice, respinse constant de autoare, se află „en creux“ indiciile unei poetici singulare, cristalizată treptat în ciclul Hallipilor.

În mod cu totul deosebit atrage atenția decupajul special al materialului de observație socială, totdeauna sau comprimat, sau comunicat, am zice, „în treacăt“, oricum pus în umbra altor reliefuri. Care e rădăcina acestei procedări consecvente, ce implicații are ea?

Teoreticienii anglo-saxoni mai ales insistă asupra opoziției dintre „scene“ (scenă) și „summary“ (rezumat), tehnici complementare în roman⁴. Procedeu obișnuit la Hortensia Papadat-Bengescu e condensarea reperelor imediate ale socialului direct în fișa biografică a caracterului (summary), în timp ce lumina intensă întîrzie asupra liniilor de portret psihologic (scene, monolog interior, comentariu analitic). Spațiul se umple nu cu mișcare epică sau cu intrigă, ci cu cercurile concentrice ale analizei. Trecutul lui Walter, istoria unor mariaje (Maxențiu—Ada, Drăgănescu—Elena), cariera lui Rim (legate de medii și moravuri specifice, datate istoric) sînt evocate în raccourci, sintetic, în „fișele“ personajelor. Autoarea dă în ele semnalmente high-life-ului din România postbelică (urmele războiului apar uneori în biografii: Lică, Walter). Nu o interesează însă nici traseele sociale individuale, nici fundalul lor de epocă, cît mecanismele psihologice și morale care s-au născut din ele.

Cu singura excepție a parvenirii lui Lică (dirijată de Ada), „legea“ punerii în paranteză a schimbărilor de statut social al personajelor e o permanență în romanele ciclului, o constantă structurală. Sesizînd-o, G. Călinescu scria: „Un aspect caracteristic al acestei lumi este că indivizii nu sînt preocupați de bani, decît la

început, în momentul intrării în clasă. Toți sînt mai mult sau mai puțin bogați, în afara oricărei griji materiale“, explicînd prin aceasta faptul că „toate subiectele romanului balzacian sînt eludate“⁵. La ridicarea cortinei rolurile sînt date, urmărîm „actorii“ *instalați* în ele : „doctorul Walter“, „princesse Maxențiu“, „doamna Drăgănescu-Hallipa“... Translațiile spre noua condiție s-au săvîrșit fără să le vedem. Așadar nu drumul eroilor spre aceste poziții sociale, care ar fi făcut din ea o balzaciană, ci procesul ulterior, mai ascuns, al adaptării la ele, al modelării după cerințele rolurilor, iată ce pune romancierul sub „ochelarul“ ei „extractiv“.

Odată lăsate în penumbră tranzițiile (și tranzacțiile însoțitoare), ambițiile, voințele, energiile cite apar în paginile ciclului (Ada, Walter, Rim, Elena, chiar Coca-Aimée) ne sînt înfățișate după cîștigarea locului lor în societate, mobilizîndu-se pentru a obține recunoașterea unui „rang“, garanția unei asimilări, iluzia stabilității. Eroii bengescieni vor mereu să-și dovedească lor înșiși și unii altora că *sînt* cu adevărat ceea ce indică poziția lor socială. Dar această nevoie de confirmare e simptomul clar al nesiguranței, al simulării perpetui care dă lumii Hallipilor senzația acută de inconsistență, de precaritate a „rolurilor“, izvor al aproape tuturor ciudățeniilor și violențelor ei. Socialul e descifrat în psihologic, în deformările și conflictele interioare mărite de convențiile acceptate.

În legătură cu această atmosferă (determinările ei sînt de ordinul unei anumite psihologii sociale) de carnavalesc grotesc, al măștilor lipite de „obraz“, care amplifică rictusurile, convulsiile, trebuie pusă și încredințarea tuturor pozițiilor-cheie, în intriga romanelor, eroinelor, niciodată personajelor masculine : Lenora și Mikalé, Sia, Ada, Elena, Coca-Aimée. În „privilegierea“ aceasta constantă se întîlnesc mai multe fire de observație socială ascunsă, nicăieri formulată explicit. Romancierul vede agresivitatea mai trează, adaptabilitatea socială mai mare a femeii și face din ele pivoți ai mișcării epice. Căsătoria, adulterul, chiar incestul sînt arme feminine. În lumea Hallipilor, cu ierarhie socială destul de laxă, fără caste, în care totul poate fi obiect de

tîrg, saltul social al femeii — sau înlesnit de ea — e cel mai spectaculos și totodată mai facil ca înfăptuire, mai ușor de ascuns „după“, în caz de reușită. Romanele bengesciene surprind mecanismul unui *arivism feminin* care constituie obiectul unei viziuni de supremă ironie : femeii ambițioase și energice, ca Ada, în parte Elena, Coca-Aimée, speculînd nevoia altor profitori (bărbații „aleși“ de ele) de a-și da iluzia că iubesc, că trăiesc. Un anume eros (de neconfundat cu iubirea, absentă din infernul caricatural al trilogiei) este una din pîrghiile cele mai solicitate între resorturile „baletului mecanic“ montat de scriitoare și urmărit, cu o acuitate a observației dusă pînă la sarcasm și cruzime.

Trecerea Lenorei dintr-o căsnicie în alta, mariajul Elenei cu Drăgănescu, acceptat, nu iubit, „triumful“ de la palatul Maxențiu, manevrele viitoarei „doamne Walter“ care e Coca-Aimée țin de un continuu cadrul al cuplurilor, redistribuire a eroilor în perechi (căsătorii, adultere) după o logică nedezmîntită a schimbului, a „tîrgului“. Tratată ca o afacere, ale cărei acțiuni cresc sau scad în valoare, căsătoria creează cupluri monstruoase, e un creuzet al complexelor, al distorsiunilor psihologice. Facilitatea cu care se fac și se desfac mariajele e o componentă de mare recurență în stilizarea bengesciană, atît de aparte, a socialului. Fără a fi reconstituiți cu minuție, curenții principali ai unui climat moral și social precis (un fel de „ani nebuni“ ai burgheziei românești de după război) sînt simbolizați în axele epice ale societății de ficțiune din ciclul Hallipilor. Totul însă după legea aceluiași decupaj, care semnalizează condensînd.

Socialul direct e fie informație, fișă biografică, fie resort, din umbră, al distribuirii „actorilor“ în roluri, fie, alteori, îngropat la temelie zidăriei masive a ciclului, niciodată însă urmărit „pe viu“, ca *proces*. Un sector central în romanul de factură balzaciană, acela al raporturilor sociale pe care le rezumă familia, se găsește comprimat în avantajul altor dezvoltări, rămîne în marginea altor cîmpuri de interes. Scriitoarea pare a „cita“ mereu realismul tradițional numai pentru a-și delimita propria formulă de artă. Viclenie a poeticii bengesciene,

pattern-ul de saga de familie pe care se clădește ciclul (Hallipii sînt centrul unui tablou mai larg, cheia lui simbolică) trădează în condensările, elipsele, surdinizarea subiectelor balzaciene, nostalgia unui roman nou, „altfel“, arată în ele negativul unei identități artistice unice. Pentru a încerca însă s-o definim, trebuie abordate alte dimensiuni ale operei.

Anatomia caracterelor. Ciclul Hallipilor e o „cronică de familie“ privită foarte de sus, de la mare distanță. Aceea e schelăria construcției, eșafodajul în liniile lui masive. De aproape, copleșește desenul în peniță al analizei psihologice, „ciudata galerie de portrete“⁶ din trilogie. Romanul bengescian este aproape în întregime portret, în a cărui albie se adună tehnici diverse, subordonate toate ecuației roman—„oameni“. Studiul artei portretistice a romancierii duce fără ocol către inima operei, situîndu-ne în plin relief specific, de morfologie a imaginarului. Construcția, în cazul unei texturi ca aceea din ciclul Hallipilor, începe cu inventarea și organizarea tipologiei.

Din ce se compun, cum se încheagă sub ochii noștri marile portrete ale ciclului, Maxențiu sau Rim, Coca-Aimée sau Walter? Să urmărim cum prinde contur un personaj care pune în valoare toată gama de procedee și tehnici ale portretistei din ciclul Hallipilor.

Despre „prințul de la Plăesele“, „ex-logodnicul“ Elenei, se vorbea în *Fecioarele despletite* fără ca el să apară. Era un nume, poate schema unui caracter posibil, nu încă un portret. Adevărata lui intrare în scenă e în *Concert din muzică de Bach* odată cu prima întîlnire Lică—Ada—Maxențiu. Lîngă „gașperita“ cu „ochi nerușinați“, în docarul „rău condus“, Trubadurul vede „un biet cuconaș galben ca de ceară, cu gene roșii și cu ochi pătați. Purta o bărbuță blondă, ascuțită, cu fire veștede“ (C.B. — I, p. 243)⁷. Din cîteva linii masca este fixată. Prințul are acum un „chip“, îl vedem. Și totodată începe să aibă o identitate. Portretul cîștigă treptat noi linii. Dialoguri, comentarii explicative și analitice deschid fișa biografică a eroului: originea (Zaza, mezialianța semi-

oficială etc.), mariajul din interes (banii „făinăresei“), Maxențiu are un trecut, se întrevăd „experiențe“ care explică sau confirmă dominantele caracterului. Crîmpeie de monolog interior adaugă „bărbatului lingav“, „soțului-consorte“, „prințului“ îndoielnic pe bolnavul obosit de toate — fără a fi trăit vreodată cu adevărat — pe care doar răutatea îl bucură. Sensibilitatea ascuțită de boală va aduce cu ea notația senzorială bogată și logica unei psihologii speciale. Recapitulînd: scena, descrierea fizică, dialogul, caracterizarea din perspectiva altora, fișa biografică, monologul interior, comentariul explicativ, analiza, iată, desfăcute în evantai, tehnicile de realizare a unui portret. Din conlucrarea lor, prin tușe succesive, se țese prezența personajului în ficțiune.

Domină un amestec caracteristic de „monolog interior“ relatat (nu auzim direct vocea interioară a eroului, ci consemnarea — de către un narator, din afară — a gîndurilor, senzațiilor, reacțiilor mute ale personajului) și analiză, de fapt comentariu analitic (același narator omniscient vede mișcările unui „trup sufletesce“, le comentează, le explică). Pe un asemenea fond de ton sînt evocate nopțile de febră ale bolnavului (spaima, obsesii, coșmaruri), tortura cotidiană a bietului cabotin „de rang“, începînd cu „toaleta complicată ca grima unui actor“ de fiecare dimineată și continuînd cu obligațiile personajului monden. Analiza și creația se susțin reciproc, comunică. Indicat analitic, crescendo-ul istovirii și iritării se proiectează și plastic în poza eroului, devenită unica lui imagine publică admisă. Maxențiu plimbîndu-se „corect“ pe pista hipodromului „cu ochi dilatați“, cu privirea ștearsă, manechin îmbrăcat în ținută de sportsman, fără o „greșeală de eleganță“, frămîntat însă de teama ascunsă „ca nu cumva genunchiul să se încovoie brusc din neglijența unui ligament, ca nu cumva umerii să scapete și toată păpușa de panoptic să se prăvale...“ (C.B. — I, p. 253) este o apariție de un grotesc dureros, automat al simulării „eroice“, clipă cu clipă. Este expresia decupată nu atît realist, cît hiperbolic, a unui caracter.

Nu ar avea desigur rost să urmărim în amănunt creșterea portretului lui Maxențiu. Sau al oricărui alt erou de primă mărime. Nu articularea specifică a unui anumit caracter interesează aici, ci gama procedeelelor de care dispune romanciera în general în construirea personajelor ei. Maxențiu, portretul cel mai interesant din întregul ciclu, este un adevărat „recital” de tehnică bengesciană.

Concentrarea morbidă asupra progreselor bolii, teroarea cu care sint pîndite „intențiile” trupului trădător, dilatarea senzațiilor, sfișierea între rușinea de a fi bolnav (de „oftică”, boală plebeiană) și dorința eroului de a da jos masca, de a putea în sfîrșit să zacă, toate acestea sint temele unui portret, configurația unică a unui caracter. Dincolo de ele se întrevede însă un procedeu general: alcătuirea, pentru fiecare personaj, a unei „hărți”⁸ interioare, a unui sistem de prejudecăți și reacții caracterizante.

Mișcarea „epică”, introducerea în scenă a altor personaje etc. au rolul unor reactivi necesari analizei: „Era tocmai pe cale să obție acea imobilitate perfectă capabilă să stăvilească junghiul, cînd Ada intră zgomotos, urmată de Lică [...]. La vederea lor Maxențiu simți o durere ascuțită prin occipital, pe cînd o greutate îl apăsa pe splină...” (C.B. — I, p. 258). Minia nu e aici o stare abstractă, notarea senzațiilor organice dă imaginea ei brutală, fără gînd, o materializează. În loc să se evoce prin cuvînt noțiunea unui sentiment, iată semnele lui concrete. Din umbră naratorul explică, disecă la rece, metodic: „N-o iubea pe Ada: nu era gelos! Era, pesemne, (1) urma acelei mișcări atavice de indignare masculină în astfel de împrejurări; era apoi (2) minia de a se fi tulburat și (3) grija de a-și opri turburarea” (C.B. — I, p. 258/259). Minuția aceasta este a anatomistului care evidențiază atent fiecare detaliu, aplicată însă domeniului imaterial al motivației interioare.

Gesturile sint la rîndu-le filmate „au ralenti”, ținute sub lupa analizei ironice, adesea descompuse spectral: „Cum brațul liber și-l simțea greu, îl crezu puternic. Ar fi vrut să ridice cu el un obiect masiv și să-l arunce în cei doi. Întinse brațul și lovi capacul călimării imen-

se, ce țacăni. Rușinat de stîngăcia gestului, pipăi cu o mîină tremurătoare de orb biroul, și se rezemă și cu palma aceasta. Cealaltă, pe care o ținuse pînă atunci prea apăsată, îi furnica... Avea astfel o atitudine ce-i păru lui Lică foarte distinsă” (C.B. — I, p. 261). Romanciera vede simultan aparențele și dedesubturile, intențiile, reținerile și resorturile lor, mișcarea cu trena ei de senzații confuze, răsfrîngerile în conștiință, toată tragicomedia infinitului mic al unei clipe.

Scriitoarea dispune de o puternică *imaginație senzorială*, care distinge și „simte” nuanțe, stări tranzitorii, componentele unei impresii, înzestrare căreia i se datorează o anumită materialitate a prezenței caracterelor. În același timp amănunțirea și dilatarea senzorialului introduc un efect de optică voit mioapă, aliat prețios și neașteptat al stilizării transrealiste, care caută să spargă peste tot suprafețele realului. Boala oferă analizei o suită a manifestărilor paradoxale: voluptățile zăcerii, exhibarea mizeriei biologice, perversitățile curioase (transpirația, „orgiile” de tuse), portretul capătă o linie tot mai acuzat simbolică, o tăietură cvasifantastică: „uneori cobora fără voie din pat, așa, în cămașă, aproape gol, oribil, uitîndu-se în oglindă, plăcîndu-și vedenia trupului nemernic. Își iubea mizeria, așa cum alții își iubesc vițiul cu voluptate și cu rușine” (C.B. — I, p. 278). Nu e acesta un Maxențiu-„strigoi” grotesc? Imaginația romancierei vizează nu numai o dată asemenea apariții de coșmar, dar „monștrii” ei nu sint decît rezultatul deformării și selecției progresive a accentelor unui portret pornit din obișnuit, din normal, fără frîngerea axei lui interne (rămasă aceeași dintru început) care îi explică toate cristalizările, dincolo de aparente rupturi interioare.

Tehnicile urmărite „la lucru” în conturarea portretului total al lui Maxențiu sint prezente, în proporții și montaje diferențiate, răspunzînd structurii și reliefului fiecărui caracter în parte, în întreaga serie a marilor portrete din trilogie, dar în funcție de adîncimea personajului, de stilul individualității lui și de rolul său în interiorul unui microgrup⁹, procedeele tehnice se regru-

pează, uneori gama lor se restrânge, dominantele se schimbă. Fiecare are în fond formula lui unică, mai ușor sesizabilă în raport cu a altor portrete aparținând aceleiași serii. Ținuta, poza, esențiale la Walter, „cinic foarte ornamentat“, nu joacă nici un rol în conturarea lui Rim, „luxurios al închipuirii“, dar amîndorura, temperamentele uscate, abstracte, le lipsește acea capacitate de a avea senzații, care dă nota frapantă a lui Maxențiu, portret crispat între măștile sale în lume și veghea tragică, neîntreruptă, a bolnavului. Lenora, descifrată progresiv, din afară, Elena cu muzica ei interioară de stări difuze, evanescente, Coca-Aimée, disecată direct, cu sarcasm rece, și urmărită cu continuitate în dibuirile drumului ei ascuns sînt portrete ritmate diferit, pentru fiecare portretistă are alt mod de a pune culoarea.

Marile portrete, mai ales ele, apar făcute din ipostaze discontinui: totuși sub ceea ce pare un mozaic, e dialectica unui caracter¹⁰. Prințul-sportsman, bolnavul care zace cu voluptate, „convalescentul“ tiran, curînd seraficul, purificat și bun, de după hemoptizie și, în cele din urmă, muribundul „logodnic“ mistic, iată-l pe Maxențiu rezumat de imaginile lui „rupte“. Lenora, Lică, Sia sau Lina nu sînt altfel compuși și, cu o urmărire mai insistență a detaliilor, chiar Walter și Coca-Aimée din *Drumul ascuns* (chiar dacă aici mai atenuat) unde derularea mai rapidă a microscenelor (cu ecourile lor de „monolog interior“ și comentariu analitic) poate da impresia continuității. Tehnica alcătuirii portretului din bucăți, frapantă în *Fecioarele despletite* și în *Concert din muzică de Bach*, rămîne în întreg ciclul o realitate indubitabilă. Tocmai pentru că ipostazele cresc din fondul unitar, neschimbat, al caracterului, romanciera poate lăsa neumplute golurile dintre ele. Nicăieri, niciodată, racordări line, de *fondus enchainé*, condensările de interval temporal (summary) lipsit de întîmplări, de intrigă, și explicațiile analitice iau alura unei fișe de caracter labruyère-ian, nu dizolvă într-un flux contururile „desenurilor“ succesive.

Naratorul indică dealtfel, frecvent, axele caracterelor, cheia răsturnărilor de atitudine: ieșirea Elenei din rigiditatea ei protocolară (emoția muzicii și iubirea) e refluxul autocenzurării, înrăirea „bunei Lina“ se explică

perfect prin strădania ei penibilă de a ascunde — inutil — păcate vechi, Maxențiu, cel care ura pe toți și se iubea pe sine în „strigoii“ din oglindă și Maxențiu de după criză, care „nu mai ura pe nimeni, nu se mai iubea pe sine“ nu sînt decît același ins slab, inclinat mereu să se mistifice, să-și aureoleze inferioritățile, neputințele; Lenora sufocîndu-l cu senzualitatea ei pe Halipa și Lenora împingîndu-și soțul în brațele Elizei rămîn aceeași femeie în eternă criză erotică, dirijată de instinct și de fapt incapabilă de a iubi ș.a.m.d. Fără tranziții lente, dincolo de succesiunea lor bruscă, ipostazele fiecărui portret în mișcare sînt segmente perfect însușibile, aparținînd axei unice a caracterului. Esența portretisticii bengesciene este clasică, nu în înțelesul unei definiri monolitice a personajului, ca la Rebreanu, ci în acela al inventării unui relief de detalii și linii de forță decurgînd din nucleul stabil, din formula proprie a caracterului. Tehnica montajului discontinuu al ipostazelor („rupte“) din care se face un portret are și menirea să compenseze puținătatea mișcării epice, e o punere în relief a evenimentului interior, psihologic: tulburări, regroupări de linii, care întăresc, nu dislocă, desenul caracterului.

Portretul, gen dificil, cere pictorului un ochi de moralist pătrunzător, subtil, capabil să vadă omul interior, să descifreze „mesajul“ unei fizionomii, depășind asemănarea inertă. Un mare portretist „deformează“ întotdeauna — pentru a revela — prin însuși faptul că dă o subliniere accentelor, ținînd în lumină raporturile lor noi, expresive. Există însă și o artă a deformării halucinante, care cultivă grotescul, caricaturalul, viziunea fantastică: Goya, Daumier, expresioniști ca Munch sau Kokoschka. Romancieri ca Balzac sau Tolstoi își vedeau altfel personajele decît Kafka sau Musil. Hortensia Papadat-Bengescu este, alături de G. Călinescu, o mare creatoare de portrete în literatură română. Autorul *Bietului Ioanide* e un Caragiale care, în loc să-și audă, își vede în primul rînd personajele, înzestrîndu-le pe toate cu cîte un tic, un gest, o expresie fizionomică stereo-

tipă sau un alt detaliu, apte să „rezume“ caracterele, ținându-le într-o imagine-cheie. Cu el sîntem încă în plină lumină solară, de clasică „umanitate canonică“, nimic halucinant nici în portretele sale de decrepiți sau degenerați, care apar uneori, dar văzute în proporții normale: sînt oameni, nu simboluri, nu semnalizări ale unei atmosfere sau materializarea unor obsesii. Romaniera Hallipilor însă (care mărturisea cîndva lui Ibrăileanu că „vede cam mohorît“ și se suspecta de mizantropie) este creatoarea unei adevărate falange de monștri (morali, mai ales, dar nu este ocolită cu totul nici monstruozitatea fizică), maestra necontestabilă a unei veritabile estetici a uritului în arta portretului, la noi.

S-a văzut uneori în aceasta rodul unei înclinații naturaliste către ceea ce e accident sau caz, nu numai în plan moral, ci și în cel al conturelor de identitate fizică date personajelor. Adevărul ni se pare a fi totuși altul. Cînd apar, deformarea, îngroșarea liniilor, caricatura chiar sînt aici tehnici de aprofundare expresivă, alese deliberat, simțite ca răspunzînd unei viziuni și unei atmosfere implicate în recurențele și „dialogul“ portretelor. Monstruozitatea fizică (mai frecventă în alte pagini ale scriitoarei) este de altfel rareori evocată în romanele Hallipilor. Salema Efraim nu există ca personaj, ea e o simbolizare hiperbolică a viciului cinic. Despre fizicul gemenilor Hallipa nu știm mare lucru. Cu evident rol de simbol grotesc, ei sînt „portretizați“ vădit transrealistic (gesturi și replici mecanice, conotații infernale etc.), întruchipare voit șarjată a unui gust instinctiv al răului unit cu o viclenie elementară. Sînt varianta masculină, în dublu exemplar, mai acuzat caricaturală și deci mai descifrabilă alegoric, a Mikăi-Lé, fără libertatea ei de mișcare. Este apoi protectorul „viermușilor subterani“, Rim, tratat în aceeași viziune caricatural fantasticizantă. Totuși, un monstru fizic nu este „lunganul“ cu picior mic, „slăbănogul“ pedant îmbrăcat, cu trup deșirat, gît alungit și brațe „ciudat de lungi“: îngroșarea liniilor, deformarea lor vin din aversiunea morală pe care o inspiră „Rimul“ și din voluptatea cu care, pe rînd, Mini, Nory, naratorul obligă portretul lui fizic (izolînd și am-

plificînd unele detalii) să se muleze pe un „trup sufletec“ repugnant, revelîndu-l expresionistic.

Cam la fel stau lucrurile cu Maxențiu văzut ca o ciudată figură de panoptic, „mască searbădă de carnaval“ etc., metaforizări în fond ale caracterului în contururi de apariție halucinantă. Urițenia fizică a Siei și a Linei, mult îngroșată la cea dintîi, este și icoana sufletului: înainte de a fi ale chipului și trupului, inerția, trivialitatea, dizarmonia sînt lăuntrice. „Fecioara tare“ e un personaj dominant simbolic (încarnare a păcatului ascuns, a turpitudinilor și abjecției îngropate în acordurile muzicii lui Bach), însă cu ceva de fantastic într-adevăr teratologic (cuvînt potrivit aici, de care se face însă adesea abuz cînd e vorba de ciclul Hallipilor).

În concluzie, diformul, anormalul, caricaturalul sînt, în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, de obicei, metaforă a caracterului, traducerea acestuia în portret fizic. Înclinarea spre ele, fără a fi naturalistă, e o realitate, ea se explică însă, în planul psihologiei creației, prin obsesiile (unei femei scriitoare) care modelează imaginarul, viziunile bengesciene și, în plan estetic, printr-un *expresionism empiric* slujind mesajului moral al opereii.

Încă mai demn de interes este ceea ce li se întîmplă eroilor „frumoși“ în ciclul Hallipilor. Pentru că adevărul e că nici un personaj al trilogiei nu scapă, inclusiv în ordinea portretului fizic, de sub puterea deformantă a esteticii — bengesciene — a uritului. Nu există oameni frumoși în romanele ciclului și tocmai „frumusețea“ mobilizează mai mari rezerve de cruzime subtilă, de insinuare caustică în portret, tocmai ea devine, paradoxal, însă cu totul în spiritul coerenței interne, al structurii imaginarului bengescian, monstuoasă. Faciesul de „Crist tînăr“ al doctorului Walter are ochii reci, de lynx, sugerînd o voință rectilină și o cerebralitate sterilizantă (evocă singele rece al unui dresor cu puteri hipnotice): e o frumusețe de „mort viu“, inumană în perfecția ei înghețată. Simpatia condescendentă cu care e tratat Lică nu trebuie să înșele: aerul de „țîngău“ etern, simetria corectă a trăsăturilor sînt la el semnele unui mare vid interior, fără drame, fără bucurii, profilul lui de „artist

de filme“ are frumusețea caligrafică și de aceea inertă, vulgară. Dar „obrazul de porțelan“ comun păpușilor de Nürnberg, celor trei Hallipa, Lenora, Elena, Coca-Aimée? Dincolo de nuanțe (senzuala redusă la instinct, cerebra la protocolară, vanitoasa narcisistă) e o notă anume, care sublimează carențe interne: albul fără viață și fără expresie, rece, cu ceva de frumusețe-standard în el, al porțelanului păpușilor de Nürnberg este metafora unei viziuni a omenescului alienat, situându-le de aceea în centrul „mitologiei“ simbolice a romancierii. Ea își inventează așadar o parte din personaje, scrutându-le cu suspiciune masca de frumusețe „perfectă“ și găsind întotdeauna accentul lor fals, trădător. Numai sinteza armonioasă de ținută, vitalitate și inteligență ar scăpa formelor uritului bengescian, dar un asemenea echilibru ideal nu este atins de nici unul din eroii trilogiei și asta se citește, la o privire atentă, pe chipurile lor, de o frumusețe totdeauna coruptă.

Ceea ce însă vedem noi, complici cu naratorul, nu văd de regulă eroii și, în simbolica de ansamblu a ciclului, atracția rece a frumuseții calpe are un rol însemnat de jucat. Ea reprezintă, în viziunea crud-ironică a romancierii, un soi de otrăvă subtilă pe care triumfătorii înșiși (Hallipa, Drăgănescu, mai prudent Ada, în varianta mistificatoare Maxențiu cu „amorul mistic“ pentru Elena, chiar Walter pină la un punct), incapabili să discearnă aparențele și mai ales dornici să-și ofere măcar aparența că sînt în stare încă să aibă dorințe, emoții, sentimente omenesti, o sorb euforic. Scriitoarea a inventat formula unei frumuseți cu străluciri vitroase, dar rece, fără suflet, fără viață, fără expresie, căreia i se închină sau îi cedează cei urîți și cei comuni, fascinați de perfecția cîte unui chip ca de „Crist tînăr“ uneori, ca de actor de cinema altă dată, și mereu de masca impasibilă a trufașelor „păpuși de Nürnberg“. În umbra lumii Hallipilor stă un mizantrop ironic, romancier-poet, care își montează sieși un spectacol de păpuși-monștri („frumoșii“ și urîții săi sînt toți la fel de fără suflet, la fel de departe de omenescul moral, dacă nu totdeauna și fizic), nu atît „răspuns“ cît întrebare și nostalgie crescută din obsesiile sale adinci.

Scriind despre Hortensia Papadat-Bengescu, Vladimir Streinu vedea cu deplină îndreptățire în opera romancierii o caracteristică „împreunare a tehnicii romanului modern cu aceea a romanului clasic“, mai precis a „stăruinței analitice“ cu „stăruința de a portretiza“, „una din cele mai interesante izbutiri ale romanului românesc modern“¹¹. Totuși, trebuie observat că portretistica este deformant-revelatoare, conotată simbolic sau alegoric, trimițînd la o formulă proprie de expresionism empiric, iar analiza, pe de altă parte, nu captează decît rareori stările genuine, complexe (evanescențele și clarobscurul interior, muzica și aburul amintirilor, vertijurile memoriei), ci disecă anatomistic, din afară, radiografiază — însă cu finețe și calități de intuiție și observație — o mecanică a caracterelor. Portretul bengescian nu este o componentă integral clasică, nici analiza — una integral modernă, în arta romancierii.

În teoria romanului se distinge între „fluxul conștiinței“ (*stream of consciousness*) și monologul interior, prima tehnică fiind definită, înainte de toate, ca „explorare a nivelelor preverbale ale conștiinței“¹², care cultivă asociația liberă, incoerențele etc., pe cînd cealaltă pune accentul pe cuvînt (nu pe imagine, nu pe senzație, nu pe „discursul“ liber al memoriei) și, prin el, pe stările de conștiință clară, oricum mai aproape de controlul rațiunii. Lucrurile se complică, însă nu inutil, cu delimitarea unui „monolog interior indirect“ (autorul omniscient se interpune între cititor și monologul nerostit al eroului). Iată caracterizarea acestei ultime variante (în esența ei, aceeași ca și în cartea lui R. Humphrey despre „fluxul conștiinței“, citată anterior), după Lawrence E. Bowling, care preferă termenul de „internal analysis“ (analiză internă): „În loc să ne introducă direct în viața lăuntrică a personajului, autoarea se situează ca un translator între noi și conștiința eroului dîndu-ne propria interpretare a ceea ce personajul simte și gîndește“¹³.

Descrierea, dată de cercetătorul american pornind de la opera romancierii Dorothy Richardson, i se potrivește și autoarei ciclului Hallipilor. După același critic: „Analiza internă și fluxul conștiinței sînt fundamental dife-

rite : una *rezumă*, cealaltă dramatizează ; una este *abstractă*, cealaltă este concretă¹⁴. De reținut, vocația condensatoare, rezumativă, a monologului interior indirect, pe deplin verificabilă în romanele bengesciene. Opoziția concret/abstract are, în schimb, nevoie de nuanțări, pentru a ne fi utilă. Monologul interior indirect implică așadar prezența „naratorului” care consemnează — și deci alege, comprimă, organizează — vorbirea neauzită a personajelor. În opțiunea romancierii pentru modul analitic al monologului interior indirect se află unul dintre centruri revelatorii de structură ai poeziei romanului bengescian. El nu este o tehnică de execuție dintr-un evantai mai larg de rezolvări posibile, ci constituie o vocație pentru scriitoarea noastră (răspunzând temperamentului ei artistic, deci și unui tip propriu de imaginație, „mesajului” lumii sale de ficțiune și formulei de artă spre care ea tinde), o cerință a întregii configurații interioare — tematice și tehnice — a romanescului său. Merită de aceea să studiem cu atenție funcțiile, articularea internă și valențele compoziționale ale monologului interior indirect în ciclul Hallipilor.

Există la eroii bengescieni o trădare a semnalmentelor de „trup sufletește” în disonanțele măștilor, în liniile lor de portret. Nu apar niciodată autentice nepotriviri între chipul văzut și cel interior, am constatat-o urmărind formele paradoxalei frumuseți monstruoase, urâte, în lumea Hallipilor. Dar asta nu înseamnă că, singur, fără sondajele și radiografierea analitică, portretul eroului, văzut numai din afară, ar mai avea aceeași consistență, aceeași identitate coerentă (i-ar lipsi mișcarea interioară, întretăierile de linii). În romanul bengescian caracterele încep să aibă densitate numai odată cu inventarea portretelor lor interioare. Oamenii acestei lumi de ficțiune se nasc din derularea vorbirii lor fără sunet, din gesturile, expresia fizionomică și tonul pe care ființa lor secretă, accesibilă privirii și auzului „naratorului”, le are pe o scenă a existenței ei dindărătul măștilor și al travestiurilor de orice fel.

În universul imaginar al romancierii, fiecare individ este ținut într-o singurătate fără aură tragică, toți au ceva de ascuns, de disimulat. „Esențială este în proza

Hortensiei Papadat-Bengescu descifrarea omului-insulă¹⁵. Monologul interior indirect este țesutul „celular” al caracterelor pus sub lupa unui narator omniscient, care citește în conștiințe, le rezumă mișcările, studiază adesea jocul raporturilor : mască/adevăr interior, inventând astfel ființa lor psihologică. De aceea, romanciera nu poate vedea decît personajele marcate de o deviație sau o disonanță, de un exces sau de un deficit pe care se clădește reliefurile lor moral, fizionomia interioară a caracterelor. Imaginația analitică scormonitoare a scriitoarei este pusă în mișcare prin excelență de aparițiile în stare să dezvolte o arhitectură specifică de „gesturi” ale conștiinței, de discurs mental și impulsuri, senzații, impresii. Captării acestor mișcări din spațiul de penumbră al vieții lăuntrice a personajelor aduse în lumina reflectorului i se dedică monologul interior indirect.

El este o descompunere a portretului în puncte și linii, o distribuire a semanticii caracterului („axe”) în textura detaliilor analitice care compun viața lui, filmul interior al tensiunilor și metamorfozelor de atitudini și impresii. Desigur, formulările („descompunere”, „axe”, „distribuie”) nu trebuie luate în litera lor : nu ne-o închipuim deloc pe romancieră construindu-și romanele, ordonînd viața caracterelor în spațiul textului, „cu — cum scria undeva Călinescu — echerul în mînă”. În general la Hortensia Papadat-Bengescu compoziția este mai liberă, se lasă mai mult condusă de intuiție, de un simț al ritmului și al tonului, domeniul controlat rămîne acela al articulării raporturilor între planuri și între momentele mari ale romanelor, unde se decide sensul ansamblului. Dar asta nu înseamnă că nu există o ordine, o sintaxă, chiar dacă nu întru totul dominate, și la nivele mai din adîncul structurii, mai cu seamă în construirea caracterelor, la care este angajată o gamă complexă de tehnici și procedee (ale creației : portret, scenă, dialog, ca și ale analizei : monolog interior, „disecție”, comentariu explicativ), mînuirea lor cu bune rezultate cerînd o știință a alternanțelor și variației, ca și o intuiție a proporțiilor de dat conlucrării lor. Cînd a încercat să controleze ritmul construcției (ca în *Rădăcini*), romanciera a obținut un montaj, nu însă și o structură : a ieșit

o „lucrare“ în care se vede efortul de a compune, dar întregul e o schelărie scrișnită, opera nu „respiră“ bine.

În realizarea acestei bune respirații a romanului de analiză și atmosferă bengescian, alături de creșterea și descifrarea progresivă a portretului văzut și a conotațiilor lui simbolice, monologul interior, cu capacitatea sa de a nota ritmuri și tonalități psihologice diferențiate, are de jucat rolul său.

Un model de orchestrare a monologurilor interioare este al doilea roman al ciclului, cel mai complex sub raportul cuprinderii tipologice. Capacitatea de a fixa concretul, fenomenologia caracterelor, surprinzându-le accentul, stilul interiorității apare în *Concert din muzică de Bach* cu toată forța ei de nuanțare și de convergență sugestivă: montajul și regimul diferențiat al monologurilor interioare conține una din cheile coerenței de sens a imaginarului trilogiei.

Rim este probabil cea mai antipatică apariție din ciclul Hallipilor, desigur din voința romancierei, care îi rezervă personajului o permanentă ironie tăioasă și o linie a desenului accentuat caricaturală. Monologul interior indirect oferă însă foarte puține șanse deformării expresive, vocația sa fiind realistă prin excelență, mai ales că adevărul lui ne este garantat de „narratorul“ (=analistul) omniscient și „impersonal“. Cum comunică fizionomia vizibilă, interpretată, a eroului, cu cea ascunsă, interioară, care se conturează în planul monologului nerostit?

Înainte de toate e de observat că mai mult decât în cazul oricărui alt personaj bengescian, vorbirea mentală a lui Rim este supravegheată îndeaproape, întreruptă mereu de intervențiile „narratorului“-comentator: „Neglijentă și risipitoare cum era [Lina], nu avea să se aleagă de acei bani nimic. Pe când, întrebuițați la cumpărarea unui imobil... Scoborînd mai adînc în gândurile ascunse, doctorul Rim credea că acei bani ai femeii ar fi trebuit să-i aparțină lui. O luase de nevastă, ceea ce era o mare cinste. Îi suporta de atîția ani prezența. Ar fi trebuit ca ea singură să aibă bunul-simț

să încredințeze acei bani bărbatului ei!...“ (C.B. — I, p. 213—214). Monologul interior pare a fi citat, cum se vede, pe un fond de caracterizare neiertătoare, — cu necesitate — indiscretă... Trecerile frecvente din relatare și analiză în *monolog reproduc (subliniere continuă)* sint atenuate de raționamentul rezumat (linie întreruptă). Ceea ce numim monolog interior indirect este de fapt alternarea rapidă a tuturor acestor componente, „amestecul“ lor. Este, sub raport stilistic, o variantă de stil indirect liber, în care planurile (interior — al personajului — și exterior — al „narratorului“) se pot succeda și în curgerea aceleiași fraze: „*Toți acei veri și verișoare pentru care era în stare să se dea peste cap. Unii mai pricopsiți, e drept, alții calici cum era acel Lică* așa de desconsiderat de Rim pe timpul cînd nu-i cunoștea meritul de a fi tatăl Siei... *O hăimana acel Lică pentru care Lina avea slăbiciune!* Doctorul Rim credea chiar că pe vremuri...“ (C.B. — I, p. 214). Sintem mereu cînd înăuntrul, cînd în afara monologului. Din ambele unghiuri simțim ironia montajului, un fel de iluminare oblică dă uneori o intonație suspectă, ambiguă, însinuînd în monolog inflexiunile vocii „narratorului“: „*Totuși femeia asta nu avea recunoștința să recompenseze pe soțul generos și discret. Era în dreptul lui să ia singur ceea ce i se cuvenea. Mai anevoie era de găsit formula. Achi-ziționarea unei case era o bună ocazie. Rim era, deci, sîrguitor la acea idee*“ (C.B. — I, p. 214—215). Cu accente voit echivoce („soț generos și discret“ se vede pe sine făcîndu-l Rim, chiar și în solilocul său interior, dar așa îl poate califica ironic și portretistul său), este simulată preluarea argumentației ipocrite. Nu de o simplă „transcriere“ la persoana a treia e vorba aici, ci de o adevărată strategie stilistică menită să pună într-o lumină rece, stînjinitoare, vorbirea interioară a eroului, măștile lui mentale. Stilul indirect liber face ca monologul interior bengescian să devină *îngîinare* (de către „narrator“) a vocilor lăuntrice, răspunzînd, în cîmpul analizei, aceluiași impuls ca și deformarea expresivă a portretelor.

Pe terenul pregătit de spiritul ironic al întregului decupaj analitic, pot apărea uneori detalii caricaturale,

dilatări hiperbolice : „La ieșirea din birou, Sia, care bloca ușa, nu se ferise pentru a face loc lui Rim. Un suris satisfăcut pe buzele uscate însoțise pe Rim la culcare. Avea iluzia și remușcarea că *a fost brutal*, ceea ce se transforma în «a fi o brută», *decî un element invincibil al naturii victorioase*“ (C.B. — I, p. 317). Ceea ce ni se dă astfel e imaginea „Rimului“ abstract (care se crede însă un „temperamental“ nepus în valoare), caricatura stilului lui silogistic („decî“) de „luxurios al închipuirii“ (alunecarea „brutal“-„brută“). Hiperbolicul grotesc, caricaturalul sînt limitele extreme ale deformării expresive în monologul interior indirect. Ochiul naratorului poate vedea halucinant sau simbolic. „Înregistrarea“ vorbirii interioare rămîne însă realistă : nu pentru că „vocea“ lăuntrică ar respinge, prin însăși condiția ei, o estetică a deformării revelatoare (dovadă atîtea pagini de monolog interior delirant din Joyce, Faulkner), ci fiindcă *înregistrarea* presupune o voință de a explica, incompatibilă cu asocierile libere și cu ritmul autonom al adevăratului monolog interior (direct, ne-mediat).

Cîți eroi autentici (nu siluete numite Marcian, Hilda Gert, Drăgănescu), atîtea variante de monolog interior și, totodată, nuanțe ale distanțării stilistice narator — personaj implicată în el. Romanciera țese un veritabil contrapunct al monologurilor interioare, urmărind un număr mai mare decît oricînd de „oameni-insulă“, incapabili să comunice între ei : Lina-Rim-Sia, Maxențiu-Ada-Lică, Elena. Diferențierea tematică („axe“ caracterelor) și stilistică (accentul vorbirii lăuntrice) a personajelor i-a cerut scriitoarei o virtuozitate tehnică pe măsura puterii ei de imaginație analitică.

Cum „vorbește“ interior Sia ? „Sia, în schimb, se gîndi că *o să vie ea și ziua cînd n-o să mai sune unii și alții la orice moment*, că *o să vie ea ziua cînd n-o să mai ceară la orice lucru voia cucoanei Lina*“ (C.B. — I, p. 200). Vocea ei interioară e, vădit, a unei ființe opace, cu „gînduri puține, dosnice, încăpăținate“ : stereotipie îngroșată, vulgarități, neglijențe, dușmănie nebuloasă ascunsă (sugerînd complexe și reducere), sînt note care vor tot re-

veni, invariabile. E aproape un abuz să numim monolog interior o asemenea mocrină primară de resentimente. Cu paraponul ei în creștere, uitată de Lică, „ursuza“ Sia rămîne mereu la o gamă săracă de strigăte ale furiei ei interioare, de reacții sumare : „*Ieșise după el pentru ca, în sfîrșit, să-l vadă*, căci acolo în birou nu-l văzuse. *Să-l audă*, căci nu-l auzise și *să-i vorbească, cum aveau ei deprînderea să vorbească*. Vrea *să-i facă mutre și el s-o izbească*, și pe urmă iar, *învoiați, să i se plîngă, să-i spună cum a fost bătută de cucoana Lina, pe cînd el, musiu Lică, se plimba cu prinții*. *Să-și răsuflă tot necazul*...“ (C.B. — I, p. 311). Tot sufletul rudimentar al Siei e aici, în această zbatere de pantomimă pasională. Monologul interior nu părăsește nici o clipă un anumit limbaj, fizic, al stărilor. Tocmai articularea silnică a „gîndurilor“ dă unui astfel de caracter tonul lui memorabil, îi subliniază încordarea cu toată ființa în jurul simțămîntului global, nediferențiat, pentru Lică (el e tatăl și stăpînul, camaradul, bărbatul, mentorul, „lumea“). Nici o evoluție nu este posibilă. Portretul fizic al Siei este caricatural, cel psihologic implică însă un tragic grotesc în mecanica lui sumară, greoaie, în truda vocii ei interioare de a se rosti.

Cînd e vorba de indivizi „normali“, ca Ada sau Lică, a căror mișcare interioară, lineară în fond, fără complexitate, nici adîncime, reușește totuși să pară, dacă nu complicată, cel puțin imprevizibilă, monologul interior e dominat de interese și calcule, el se face din încercări de a aproxima conjunctura și atitudinea de adoptat. E o perfectă adaptare la mediu, de organisme sănătoase, istețimea (inteligență pragmatică) și intuiția (flerul) lor sînt arme în plus, cu atît mai necesare acestor „realiști“ cînd ajung să se măsoare între ei. Monologul interior al Adei, după întîlnirea cu Lică, este formularea și rezolvarea unei probleme practice : „*Cu ce pumn domolise tînrul acela pe murg !* Ada era destul de cunoscătoare la cai ca să înțeleagă că *Lică avea multă pricepere*. Dar cum și ce fel ? Nu părea «om de lume»... dar Adei îi era peste cap de oameni de lume. Și cu ce meșteșug dezmiardase calul ! Ce mină pricepută îi plimbăse pe crupă ! Ada era senzuală și capricioasă. Ar fi vrut să

aibă un amant, dar nu vroia să se compromită. Reputația ei era prea proaspătă. *Un necunoscut ca acela ar fi fost poate mai comod. Dar unde Dumnezeu mai văzuse mutra asta? Desigur că nu la dancing!* Izbucni în râs la ideea lui Lică la dancing!“ (C.B. — I, p. 247). Acesta e fondul caracterului: o juisoare energică și „socotită“, care „se descurcă“ întotdeauna bine, fără a renunța la nimic. Lică a intuit-o: e, într-adevăr, „una d'a lui“. Față de ea „mierloiul“ pare ceva mai puțin calculat, dar în stare să simtă ocaziile („E dus pe copcă“ — despre Maxențiu — înseamnă drum liber spre Ada și spre avere), are gesturi care „il slujesc“, toanele lui sînt și o cale de a încerca terenul înainte de a pași. Nici el nu are adevărat monolog interior, ci replici gîndite și nelăsate să se audă. De aici cadența lor eliptică. Niciodată vocea ascunsă, interioară, a unor „normali“ ca Ada sau Lică nu vorbește amplu și patetic, ca a lui Maxențiu, nici voalat ipocrit, ca a lui Rim, dar nici căznit sau atît de sumar ca a Siei, nota lor exactă e calculul realist. „Își aminti de Maxențiu. Ca și mort! Era o ușurare și o pierdere [...]. Da! Cu Ada avea de socotit! Locul prințului, [...] Casa aceea cu parchet prea lunecos și cu scări în care te incurcai... și patul prințului! Lică nu credea în microbi!“ (C.B. — I, p. 424—425). Un soi de registru contabil al cîștigurilor și pierderilor în raporturile cu ceilalți, recapitulări grăbite și planul de atac mai departe. Maska lor e lipsită de orice complicație. Astfel de personaje nu au imaginație sau morală, nici impresii, nici memorie, doar interese, ambiții și vanități, pofte, capricii. Monologul lor e sau reacție pură, sau calcul silogistic al șanselor proprii, de aceea el rămîne laconic, discontinuu, arid. E nivelul prin excelență al unei vorbiri ascunse.

Mai aproape de condiția unui adevărat monolog interior stau Rim, Elena, Maxențiu. Am văzut care e tonul solilocului ipocrit al refulatului profesor: rictusul lui superior, neconținută argumentare lăuntrică pro domo, abstractismul caricatural al demersului său mental.

Un portret interior pe care romanciera, ca să-și descarce repulsia (inventîndu-l de fapt din această repulsie), îl șarjează, îl *îngină* ironic din umbră. Mai complicați sînt ceilalți doi, a căror formulă interioară, cu totul diferită de la unul la altul, se reflectă în configurația și nuanța monologurilor lor.

Deși concertul Bach este centrul simbolic al romanului, în care Elena este realmente un personaj de prim-plan (ceea ce nu era în *Fecioarele despletite* și nu va mai fi nici în *Drumul ascuns*), ea nu apare decît în puține pagini și, ceea ce este și mai important, văzută mai mult din afară. Multă vreme despre concertul așteptat ca un eveniment monden *se vorbește*. Se desfășoară o abilă diplomație a atragerii colaborărilor, se fac pregătiri. Numai snobismul o împinge oare pe eroină spre ideea concertului? Sau este acesta și un fel de a evita instinctiv vidul vieții de burghezi bogați din casa Drăgăneștilor? Sub ținuta protocolară a femeii de lume este și o disponibilitate bovarică pentru altceva.

Elena e prea lucidă, prea cenzurată, ca vocea ei interioară să se abandoneze unui flux necontrolat, „scufundare“ în gînduri, amintiri, senzații. De aceea monologul ei se alcătuieste tot din cuvinte nelăsate să se audă și nu depășește niciodată cercul unor probleme nete, practice. Dacă ar rămîne la atît, personajul nu ar fi decît o Ada cu mai mult stil. Există însă un limbaj interior care o distinge de toți ceilalți eroi bengescieni — cel al emoției. Muzica este metafora unei plutiri în derivă a simțurilor și a visării difuze, dincolo de cenzura lăuntrică (și deci și de convențiile morale), spre stări de conștiință mai largi, mai greu de clasificat. Elena la repetiția generală este „o ființă cuprinsă în semisomn de un vis plăcut“, intraductibil în cuvînt, montajul stereo al notațiilor exclusiv auditive sugerează climatul unei emoții nedetașate de senzorial: „Elena asista la repetiția generală a concertului Bach ca o elevă silitoare la o distribuție de premii. Nu-și dădea seama de succesiunea precisă a numerelor din program, nici de atitudinea asistentelor în pauze. O rumoare de mătase și delectare o cuprindea în semnificația ei satisfăcătoare. Era palpitul ușor al doamnelor repercutat de rochiile de tafta și

crêpe de Chine. Numai zgomotul aplauzelor, deși asurzit de morfinizarea ei, ca trecut printr-un frunziș de pădure, îi da o neliniște...“ (C.B. — I, p. 402). Fluiditatea interioară scapă analizei, formulărilor nete. Dincolo de acest punct, cel mai înalt din existența sa lăuntrică, personajul are din nou „monolog interior“ (vorbiire ascunsă), dar tocmai acesta e semnul că el a ieșit din starea de grație a fragilei (și trecătoare) reconfigurări sufletești : din undele unei senzualități muzicale.

Lui Maxențiu i se potrivește mai bine decât oricui conotația de teatralitate a vocabulei „monolog“. Prințul cu imaginația febricitantă, dilatată de boală, joacă mereu pe o scenă imaginară, în fața lui însuși, schimbând măștile una după alta, compunându-și succesiv poze, gesturi, atitudini, toate închipuite, menite să compenseze neputința reală care le secretă. Eroul bengescian este un „actor“, dar unul care încearcă, tocmai înmulțind măștile, să-și dea o consistență, să fie, să simtă ceva, fie și doar simulacrul a ceea ce alții trăiesc cu adevărat. Maxențiu nu „se pierde“ pe sine în ipostazele sale imaginare, el a fost întotdeauna o mască, o persona fictivă, simulată, nu a trăit niciodată altceva decât roluri. Fusesse „copilul“ care i se ceruse să fie, devenise „prințul“ marionetă stilită a obligațiilor impuse de „rangul“ său. „Soțul“ Adei, omul „sănătos“ simulat de bolnav, „îmbogățitul“ prin căsătorie (dependent bănește de bunul plac al Adei), bărbatul înșelat și „gelos“ (care nu-și dorește de fapt decât să zacă) etc. sînt măști cumulate, paralele. Devenit oficial bolnav, retragerea din viața mondenă este compensată printr-o adevărată frenezie a metamorfozelor sale imaginare, fantezia sa delirantă îi alcătuiește o statură „eroică“ : se vede cînd crud și tiranic, cînd asasinat cu premeditare de „făinăreasa“ meschină, se închipuie „escroc și tilhar“ gata să fure banii pentru Leysins, „erou și criminal“, acuzator și vinovat. Prințul mai inventează încă un Maxențiu „bun“, „purificat“ (după hemoptizie), un altul serafic, pe „amantul mistic“ al Elenei și, din pragul sfîrșitului, chiar un fel de sfînt, comunicînd de departe, în mesaje sibiline, cu cei „de pe pămînt“. Dacă toate acestea ar rămîne numai dubletele închipuite ale unui Maxențiu adevărat, el ar

fi un caz de automistificare gravă, patologică, dar nu un simbol. Însă nu există nici un alt Maxențiu decât această paradă de măști și boala însăși este trăită ca o suită de „roluri“. Metaforic vorbind, prințul moare pentru că a epuizat toate existențele sale imaginare, viața este pentru el posibilă cît timp mai este un „rol“ de jucat, de aceea cînd toate celelalte măști vor fi fost aruncate, mai rămîne doar aceea a unui „Maxențiu murind“, presimțită și temută mereu, în întreaga carieră a „actorului“. Destin de histrion tragic : Maxențiu este simbolul văzut hiperbolic al existențelor vide, agitate, mistificate din teamă de adevăr.

Fată de viziunile sale delirante, vocea interioară a eroului dovedește aceeași înclinare de continuă automistificare, desfășurată însă în construcții sofistice, încercînd să-și motiveze „rațional“ iluziile sau supraveghindu-se autoscopic, oricum în război neconținut cu ceilalți, sănătoși și puternici, care trăiesc întîmplări adevărate. Notății fine prind deruta, epuizarea, eclipsa simțurilor. Monologul interior al personajului se deschide spre un flux al conștiinței, cu o gamă mai bogată, vorbirea ascunsă, auscultăția, autoportretele închipuite comunică între ele. Ascendenta dat imaginii, cu expresivitatea ei sintetică, nu e întîmplător. Ada sau Lică ascund calcule, interese, poftă, Rim are „dorințe“ abstracte, emoția Elenei este muzicală, difuză, singur Maxențiu în palatul său sumbru ca un Escorial visează existențele sale ideale, gesturile, apoteozele, pătimirile. Ceea ce ascunde el este filmul baroc al acestor destine pe care și le atribuie imaginar. Imaginea este mișcare, evocă fapte. Eroul simte nevoia de a-și inventa destine de „om al faptei“. Adevărata lui tragedie este evoluția în cerc închis : îl seduc revanșele imaginare, tot ele însă îi adîncesc vechile complexe. Imaginile nu sînt, nu pot fi faptele înseși. Trezirea este penibilă, ca în toate variantele de euforie provocată, un fel de moarte interioară, dintre aburii beției de imagini, Maxențiu cel adevărat apare mereu mai micșorat, mai golit lăuntric : „[...] Maxențiu privea cu durere și revoltă procesii felurite, toate variantele morții lui proprii, pricinuită de femeia avară, adulteră și criminală. Prin mîntea lui, abandonată vedeniilor, treceau

suferințe, solemne ca și ritul îngropăciunii lui orînduită de el singur. Era o durere nobilă, o revoltă măreață, care, deodată obosită, se umilea din nou. Maxențiu cu o gură scilciată de plîns, așa cum sta urît, netrebnic, acolo pe o margine de canapea, scobora tot mai mult în mizerie" (C.B. — I, p. 292—293).

Care este, în concluzie, rolul monologului interior sub raport compozițional în ciclul Hallipilor? În primul rînd: de a detalia, de a dezvălui portretul adevărat, ascuns, al eroilor. Dar tocmai pentru că adesea chipul văzut suferă o reinterpretare simbolică și întotdeauna pentru că el e supervizat de narator, monologul lăuntric rămîne un factor de stabilitate, menține o anume unitate a vocii interioare. E semnificativ că puținele personaje care au o relativă mișcare interioară (Maxențiu, Elena) tind să depășească „monologul” spre sugestii ale „fluxului conștiinței”.

Nu e greu de observat că în ultimă instanță nici unul din eroii bengescieni nu este investit cu o complexitate reală. Complicați, fără a fi complecși, există în trilogia Hallipilor: momentele de ermetism interior ale Elenei, „căderile” Cocăi-Aimée, mistificările lui Maxențiu. Mai mult decît ce este dincolo de măști o interesează pe romancieră mai cu seamă complexe care se nasc din această încăpăținare a eroilor ei de a se ascunde îndărătul unei măști sau, uneori, a mai multora.

Un personaj este întotdeauna pentru Hortensia Papadat-Bengescu (și pentru naratorul din romanele ei) obiect de suspiciune. Portretele se încheagă în jurul unor „ecuații” interioare simple, sistematic demontate prin analiză. Aparențele care nu lasă de la început să se vadă formula caracterului sînt compromise pe multiple căi (situarea lui în raporturi de intrigă — care îi atacă masca —, sublinierea prin recurență și progresivă dilatare hiperbolică a unor conotații simbolice, mai ales pătrunderea în monologul interior și gesticulația ascunsă a eroilor) și în locul lor apare o mecanică totdeauna sumară, care explică măștile și dezvăluie esența caracterului. Nu există personaj important din trilogie care să nu aibă propriul

său joc disimulatoriu. Ciclul Hallipilor este o amplă paradă de travestiuri morale și psihologice.

Refularea ar putea fi subiect de dramă, dar Rim nu este decît grotesc. Dincolo de reacțiile capricioasei Lenora este manifestarea unui singur instinct. Coca-Aimée își descoperă, cu ceva mai multe zbateri însă, o frigiditate care face din ea egala lui Walter. Cît este de complex lăuntric prințul Maxențiu? Un „actor” dincolo de rolurile căruia se află vidul interior perfect. Elena traversează un interludiu al emoției (de o natură senzuală), care o sustrage temporar acestui dans al „măștilor”, în rest nici ea nu scapă operației de reducere analitică. Superioritatea lui Walter, inteligența lui demonică, recedatoare? Nu e decît stilul, ținuta lui de „actor abil al propriilor deformări interioare”. Voluptatea romancierii în demontarea schemelor interioare simple ale complicațiilor din lumea ei de ficțiune rămîne nepuizabilă.

„Normalii” sînt doar și mai transparenți. Mecanismul lăuntric al unor asemenea caractere (Ada, Lică, Drăgănescu) nu mai mobilizează aceeași cheltuie de energie demistificatoare, aceeași amplă desfășurare, în cercuri concentrice, a disecției analitice. Dealtfel, în portretele lor nici nu mai domină analiza, ci procedeele „creației”, fără să poată fi vorba nici în ce-i privește de o substanțială mișcare epică. Pe romancieră nu o fascinează însă numai disimularea sofisticată, ci și opacitatea ireductibilă a rudimentarilor și automaticilor (Lina, mai ales Sia). În fond însă, peste tot în ciclul Hallipilor nu sînt decît psihologii plane, mai abil sau mai stingaci deghizate.

Ca să justifice o autentică analiză, caracterele ar trebui să aibă o reală complexitate sau, cel puțin, să se ascundă în spatele unor măști cu rafinament, greu de descifrat și de explicat. Încercarea de a construi asemenea personaje a făcut-o romanciera abia în *Rădăcini*, cu rezultate nu într-un totu convingătoare. În romanele trilogiei, disecția are întotdeauna ca obiect forme de imposură, un nesfîrșit quiproquo moral și psihologic. Suprema ironie a scriitoarei este de a eșafoda prin demers analitic numai astfel de caractere reductibile la o geometrie interioară fără mister și fără complicații adînci. În lu-

mea Hallipilor, masca este întotdeauna ipostază răsturnată a schemei interioare, de aceea nu mai puțin schemă ea însăși. Jocului acestuia ambiguu al analizei (psihologice) fără obiect real trebuie să i se caute o focalizare undeva în afara universului de ficțiune al operei, pornind însă tocmai de la accentele structurii, de la invariantele ei și ordinea lor, pentru a citi în ele un sens, un mesaj.

Sintaxa imaginarului. În romanele bengesciene, mișcarea epică, intriga sînt aproape inexistente, în înțelesul lor obișnuit. Subordonarea față de portretistica psihologică le reduce la rolul de „reactivi“ ai radiografiilor interioare. Epicul devine funcție a portretului. De aceea scriitoarea are vădită predilecție pentru existențele statice, care resimt cea mai mică schimbare de raporturi, în ele sau în jurul lor, ca pe un șoc, cu mari tulburări de linii. Pentru ea, a scrie roman este în esență a gândi ansamblul acestor portrete ca pe o societate de ficțiune, a vedea desenul „trupurilor sufletești“ și „chimia“ reacțiilor lor, a imagina deci spectacolul unei dezvăluiri de mecanisme și conformații psihologice, o logică a comportamentului și a „tropismelor“ lor.

Fecioarele despletite, adevărată intrare în ciclul Hallipilor, introduce, inițiază într-o asemenea epică fără intrigă. Ce se întîmplă în primul roman al seriei? Furtuna stîrnită de flirtul Mikăi-Lé cu prințul Maxențiu, ruperea logodnei dintre acesta și Elena, povestea amoroșului vinovat al Lenorei cu „zugravul“ italian (tatăl „Lăcustei“), destrămarea familiei Hallipa, precedată de avatarurile unei Lenore bolnave și de alunecarea în declin a Prundenilor, chiar mariajul Elenei cu Drăgănescu sau tribulațiile și manevrele Mikăi-Lé, totul este mai întîi bănuială sau reconstituire ipotetică: ancheta monologică (Mini), conversația de salon și spiritul de cancan sînt mijloace de dramatizare a unei atmosfere stăpînite de suspiciune. Cuvintele lui Călinescu: „Nimic nu se întîmplă în acest roman [e vorba de *Rădăcini*], totul se află“ se potrivesc tot atît de bine *Fecioarelor despletite*.

Este înainte de toate o încordare, o veghe a simțurilor sugerînd obsedant un sens ascuns dincolo de aparențe, de superficialitate. Ochiul fixează detaliile, deformîndu-le revelator. Semnalmente, reluate insistent, ale unor esențe obscure domină, prin izolare, portretele: „obraji de porțelan roz“ ai Lenorei, brațele „ciudat de lungi“ ale „sciasmaticului Rim“, „gîtul scurt și gros“ ori „mîinile grase și urîte“ ale „bunei Lina“ sînt tot atîtea semnalizări ale unui rău latent, dospind undeva, în adîncuri. Costumul devine semn al caracterului: „În ce privește echipamentul Linei, rochia ei verde sau albastră, purtată de dimineață pînă seara, la gospodărie, la spital, în oraș, lua așa de mult forma bunei Lina, o formă boțită și curată, încît părea una și aceeași rochie și una și aceeași cu ea“ (F.d. — I, p. 98). Gestul e un concentrat de sugestie analitică: „Nu-și putea deloc închipui pe Lenora la oraș și în ținută de stradă, departe de un pat cu polog de tul și panglici mov, altfel decît conturată plastic de un chimon indiscret pe care strîngîndu-l printr-un gest permanent în jurul corpului, părea a se dezbrăca astfel la fiecîru minut“ (F.d. — I, p. 99). Această sui-generis „școală a privirii“, în ale cărei rafinamente sîntem introduși prin Mini, e una din formele infuzării romanului de subiectivitate.

O fizionomie, un gest, o replică, atmosfera unui interior se recompun pe un ecran lăuntric, după legea unei deformări care insinuează ceva, totdeauna altceva decît spun aparențele. Totul stă sub semnul impulsului primordial al suspiciunii. Un montaj „stereo“, de impresii și senzații, poate irealiza o scenă: „Din cînd în cînd [Lenora] apuca brusc mîna Linei fără să spună nimic. Lina șoptea atunci cuvinte liniștitoare și îi lua pulsul. O invita să bea apă zaharată în care turnase o lingură de valeriană, dar Lenora respingea paharul din care cădeau picături pe plușul verde, pictat cu guașă ce acoperea masa. Lina, gospodină neobosită, le ștergea cu un șervețel brodat“ (F.d. — I, p. 5). Este aici o eclipsă a auzului, derularea imaginilor fără sunet și sugestia (prin imperfectul verbelor) de reluare a acelorași mișcări, reacții, gesturi, imprimă secvenței ceva din ritmul și atmosfera imprecisă a visului. Mini are astfel de alunecări în stări

de semi-veghe, care exprimă totuși o ațintire interioară a gândului. Între pînda detectivistă a simțurilor și muzica vagă a propriilor obsesii se delimitează un limb al semi-absențelor, al recepționării încețoșate prin care coerența superficială a realului este subminată. Dar aceeași ambiguitate (relativizarea percepției) întreține și starea de nesiguranță : simțurile, înțelegerea pășesc pe un teren înșelător, dificil, rămînînd mereu în alarmă.

Reflecția generalizatoare prelungește în speculație intelectuală (cu unele prețiozități) intuiții alimentate de un fel de receptivitate senzorială secundă, „văz“ obsedat de contururile „trupului sufletesc“, „auz“ concentrat să deslușească „vocile“ interioare, latente sau reprimite, din ființa celorlalți : „nu plîngea, nu scîncea [e vorba de Lenora], dar Mini auzea perfect cum țipă, cum bocește. Își aminti legea fizică pe care credea că ea a descoperit-o : cum sunetul care nu a luat contact cu aerul pentru a căpăta sonoritate, închis acolo în universul senzorial al făptuirii, e mai zgomotos decît cel perceptibil auzului și transmis altor receptoare senzoriale, altor urechi ale sensibilității“ (F.d. — I, p. 17). Tudor Vianu a analizat într-o pagină magistrală din *Arta prozatorilor români*¹⁶ procedeul ridicării unei „impresii subconștiente“, prin ramificări succesive, la „claritățile conștiinței“. Iată cristalizarea aproape materială a unei intuiții : „Acea uscăciune a sufletelor era azi un ce material care molipsea atmosfera din jur. Mini căutase tot timpul, în chip inconștient, apărare împotriva acelei uscăciuni, simțise o nevoie permanentă să atingă lucruri netede și reci, porțelane și cristale“ (F.d. — I, p. 18). Alături de ancheta privirii, undele subconștientului și filtrarea lor treptată pînă la reconstituirea conștientă a meandrelor străbătute alcătuiesc plasma subiectivă a romanului, infrastructura lui de obsesii implicate în percepție.

Mini nu este (nu reușește să fie) un personaj, nici o simplă „raisonneuse“. Ea este un nume pus pe un ton, pe o dispoziție de receptare (deosebindu-se în aceasta de „feminista“ Nory, care e o „raisonneuse“). În primul dintre romanele Hallipilor romanciera este încă aproape de

impresionismul și tehnicile pointilliste ale unei Virginia Woolf (fără a fi vorba de vreo influență)¹⁷. Mini are mult dintr-o *fine mind* (H. James) folosită ca „reflector“, ea e o doamnă Dalloway amatoare de teorii diletante despre „trupul sufletesc“ și altele, dar în stare și de „iluminări“, de o anume „reconstituire miraculoasă pe calea paselor psihologice“¹⁸. Romanul progresează nu pe firul (sau firele) unei intrigi (story), ci prin dezvoltări succesive de mobiluri ascunse, de rațiuni ale comportamentului eliptic vizibil, prin descifrări care caută să umple golurile dintre „semne“, să refacă legăturile lor ținute în umbră. Mini este mai mult decît Nory un „geniu anchetator“¹⁹, dar pe alte căi, cu alte antene interioare decît cele ale inteligenței agresive propriie acelei întrupări a ironiei casante (care dealtfel este fața complementară a hipersensibilității). Scriitoarea „ezită“ între aceste două tonuri.

Fecioarele despletite se compune de fapt din cîteva scene statice — punct de plecare și din asocierile, interpretările, speculațiile, toată acea refracție pe care le-o imprimă o conștiință-focar. De aceea „stările“ lui Mini sînt adevăratele evenimente în roman. Nu întîmplările, care se petrec în culise, în orice caz totdeauna înainte de ridicarea cortinei, nici scenele la care asistă „rezoneuzele“. La Prundeni scandalul s-a produs înainte de sosirea Linei și a însoțitoarelor ei. Acestea sînt doar marțorele unor răbufniri, ecouri, indicii disperate, din care se poate bănuși că s-a întîmplat ceva. Dealtfel întreg romanul se articulează din descoperiri sau confirmări prin colportaj, pe de o parte, prin concentrare asupra spațiilor albe dintre gesturi, replici, situații pîndite ca „semne“, pe de alta.

Mihail Sebastian vedea în cel dintîi roman al ciclului dovada „esenței dramatice a talentului romancierei“. Criticul avea intuiția unei „tehnici teatrale“ care „construiește pagină cu pagină cartea“, grupînd aici „maniera de a introduce personajul, detaliile de atmosferă, indicațiile de decor, gruparea lor și a eroilor în scenă“ și vorbind, cu dreptate de asemenea, despre acele „anumite puncte moarte“, „poze ce așteaptă să fie descleștate“, evenimente virtuale și probabile, care „țin — du-

pă o precisă economie dramatică — drama în loc și o fac să se ținuiască într-o clipă grea²⁰.

Totuși nu o ordonanță dramatică trebuie să înțelegem în primul rind prin „structura teatrală a compoziției“, ci această tehnică subtilă a înaintării romanului prin „salturi“ de la o imagine la alta a raporturilor dintre personaje, printr-o refacere în trepte a înțelegerii lor, așa cum se realizează ea — această înțelegere mereu reînnoită — în conștiința-reflector care este Mini. În rest, *Fecioarele despletite* are nu puține lungimi, desfășurări parazitare ale unor digresiuni lirice sau speculative, stângăcii de construcție (vizibile mai ales în manevrarea cuplului Mini—Nory astfel încât „dările de seamă“ ironice ale feministei să compenseze ancheta silențioasă, interiorizată a prietenei ei exact pe direcțiile care cer o altă explorare decât cea dominată de hipersensibilitate, de intuiții și „pase psihologice“).

În nici un caz nu am putea vedea în capitolele acestui prim roman al Hallipilor actele unei structuri evasi-dramatice. Există o punere în scenă ce servește unei dislocări a „misterelor“ prin progresii calculate, în intervalele cărora crește însă — și tocmai pe aceasta cade accentul — o atmosferă. Cele două „anchetatoare“ sînt versiuni fictive (complementare) ale „vocii“ romancierei, iar verva lor — expresia plăcerii creatoarei de a inventa lumea Hallipilor.

Altfel se situează romanciera față de „lumea“ ei în următoarele romane ale ciclului. În *Fecioarele despletite*, subiectivitatea percepției, mizanscena de anchetă sui-generis, portretistica ambiguă orchestrau tema subiectivă a suspiciunii. Prin Mini și Nory ea rămîne încă la suprafața romanului. Subiectivitatea devine „subterană“, se insinuează în compoziție, în romanele repulsiei și cruzimii analitice: *Concert din muzică de Bach* și *Drumul ascuns* (oricite deosebiri ar fi — și sînt — la rîndu-le, între ele).

Cel mai evident semn de schimbare este chiar reducerea progresivă a rolului dat personajelor de relație (în *Drumul ascuns* ele nu vor mai fi decât amintite, rareori

și nesemnificativ). Faptul e cu atît mai simptomatic cu cît tocmai în *Concert...* prezența și circulația lor între cele cîteva planuri narative ale romanului ar putea părea mai de așteptat. Deși romanciera apelează uneori la ele, conferindu-le exact această funcție de legătură între casa Rim, ecourile a ceea ce se întîmplă la palatul Adei Razu („princesse Maxențiu“) și casa Drăgănescu, Mini și Nory sînt acum prezente vădit secundare și ca atare neglijate.

Poziția lor dominantă, am văzut, în *Fecioarele despletite* era o soluție de dramatizare a „epicului“, totodată de inițiere a cititorului în atmosfera suspiciunii. Ce s-a schimbat? S-a îmbogățit mișcarea epică? Scenele de familie din casa Rimilor, confruntările în triumghiul Maxențiu—Ada—Lică, avatarurile Mikăi-Lé, agitația snoabă în jurul concertului, cam la atît se reduce întîmplările din *Concert...* Ceea ce nu înseamnă că romanul nu este dens. Dimpotrivă, dar densitatea lui este analitică. Narativul nu e aici decât suportul, declanșare ori confirmare a analizei psihologice.

În primul roman al ciclului nici un personaj, nici măcar Lenora (singura care traversează un proces mai complicat, de redefinire interioară), nu este supus *analizei*, pentru că enigma ei poate fi dezvăluită, dar nu demontată, sursa adîncă (și unitatea) fiind în reacțiile subconștientului eroinei. Divagația și lirismul alternau acolo cu înregistrarea subiectivă a semnelor de descifrat. Rezultatul? Viziunea discontinue a unui proces căruia i se reconstituie un sens interior prin ipoteză și sugestie analitică: să ne amintim de „iluminările“ prin care Mini ghicește logica ascunsă a întîmplărilor de la Prundeni (înainte de a avea confirmarea legăturilor pe care ea le simte între detalii aparent neutre și dispartate).

În schimb, Rim, Maxențiu, Elena și, în linii mai sumare, pe măsura personajelor, Sia, Ada, Lică sînt radiografați analitic, surprinși în mecanismul interior al atitudinilor, al comportamentului lor în raporturile cu ceilalți. Suspiciunea unea impulsul curiozității cu un fond de repulsii latente, abia schițate. Analiza scormitoare²¹ sugerează o inversunare a romancierei împotriva personajelor sale, supuse, fără cruțare, demascării. Procedul ei preferat este, cum s-a arătat, situarea fiecărui erou

intr-un microgrup : portretele aruncă astfel unele asupra altora o lumină revelatoare, fără însă ca scriitoarea să mai creeze o perspectivă centrală, privilegiată, cum era altădată cea a lui Mini.

Alăturarea figurilor de prim-plan pe o scenă sau alta din cele citeva urmărite alternativ în roman nu e niciodată întâmplătoare. Lina, „buna Lina“, alături de Rim ar oferi desigur un contrast de stiluri morale : platitudinea ei față în față cu abjecția profesorului, iată o relație care nu ar degaja însă cine știe ce semnificație și, ceea ce e și mai important, ar rămâne închisă între limitele unei confruntări stereotipe. Introducând-o pe Sia, autoarea construiește un echilibru al raporturilor altfel văzute din fiecare punct al triumphiului : Lina, care silită de Lică și-a adus în casă odrasla nelegitimă, e mulțumită că ilustrul Rim nu protestează („Un inger Rim !“); Sia nu își vede în casa Rimilor decât rolul de executantă a ordinelor lui Lică, tatăl iubit cu o dragoste idolatră și confuză ; cit despre profesor, el pregătește cucerirea „fecioarei tari“, convins că are în sfârșit ocazia de a-și pune în valoare „farmecul“ masculin, temperamentul etc. Romanciera situează întotdeauna în *Concert...* personajul căruia îi acordă mai multă atenție, un rol proeminent (nu în planul intrigii, ci sub raportul analizei), între alte două care sînt, la rîndu-le, unul față de celălalt variante ale unei esențe unice.

Așa sînt nu numai Rim între Sia și Lina, dar și Maxențiu între Ada și Lică și chiar Elena între Drăgănescu și Marcian. De fiecare dată un personaj mai complicat, capabil de o anume viață interioară ori cel puțin întotochiere mistificatoare, este confruntat cu apariții care, în grade și nuanțe diferite, se apropie între ele exact în măsura în care se opun simultan celorlalte, personajele-centru. Sînt aceste prezențe de al doilea plan un fundal, simpli termeni de contrast ? În ce constă semantica jocului de raporturi între ele (în interiorul fiecărui „triumphi“) și care sînt sublimările unor asemenea recurențe în sensul de ansamblu al romanului ?

Din cele trei microgrupuri urmărite în *Concert...*, cel al Rimilor este cel mai revelator pentru maniera romancierii de a minui firele relațiilor dintre personaje, implicîndu-se în chiar mișcarea pe care o imprimă situații lor unul față de altele. Echilibrul e fals, se sprijină pe faptul că la început fiecare ignoră *pentru un timp* calculele și interesele celorlalți. Lina nu bănuiește veleitățile erotice ale lui Rim, profesorul nu știe că „domnișoara Sia“ este rodul unui amor de tinerețe al Linei (cu vărul Lică) și amîndoi sînt departe de a-și închipui ce e în mintea îndărătnică și redusă a fetei. Ajunge ca unul singur, oricare din ei, să-și vadă altfel locul în raport cu celelalte, ca pornindu-se de la acest prim impuls, întreaga ordine să se clatine și „echilibrul“ inițial să se rezolve într-un fel de reacție în lanț a falselor adevăruri ce-l întemeiaseră. Printr-un capriciu al soartei, Lică devine amantul Adei Razu și o uită pe Sia, fata slută și necioplită, în casa Rimilor. Furia ei va lua calea curioasă a acceptării avansurilor „neamțului“. Prevenită, Lina încearcă să împiedice „incestul“ dezvăluind adevărul întii fetei, apoi lui Rim, care însă nu vrea să renunțe tocmai cînd planurile lui par a avea mai mulți sorți de izbîndă. Războiul devine deschis și total, silită de împrejurări, „buna Lina“ își aruncă progenitura în stradă. O complicație de pe urma amorului ei clandestin (vinovați sînt deopotrivă gemenii Hallipa și „profesorul“, care e protectorul lor) aduce moartea Siei. Rezumate, întâmplările pot da impresia de densitate epică. În realitate, nu pe ele cade accentul în roman.

Pe scriitoare o interesează răsturnările interioare, care însă nu contrazic, ci, dimpotrivă, relevă legea caracterului. Lică e pentru Sia totul, idolatria ei pentru el are ceva ambiguu, imaginea „tatălui“ și a „bărbatului“ se confundă²². Înstrăinarea lui de ea, prin parvenire, declanșează un lanț al schimbărilor. Lina își clădise viața pe secretul îngropat definitiv al trecutului ei vinovat, de „fecioară despletită“. Cînd distruge taina, ca să înlăture astfel primejdia, constată însă că toată truda ei de a-și ascunde păcatul fusese fără rost. Rezultatul ? O nouă înfățișare a personajului, o Lina rea, înveninată de refluxul propriei ei „bunătați“ inutile, după ce ani de zile

suportase tirania lui Rim, disprețul lui, umilințele. Dar profesorul? Este hotărârea lui de a continua manevră erotică în jurul Siei, chiar după aflarea adevărului, dictată de dorință? Poate și de un gust al incestului ca atracție suplimentară? Sau este mai presus de orice reacția orgoliului lui, infiltrat de altfel în întreaga imagine pe care și-o face despre sine acest închipuit ridicol, „luxurios al închipuirii”? Adevăratele evenimente sînt acestea: gelozia Siei, înrăirea Linei, multiplicarea fațetelor automistificării la Rim.

Oricît de mari sînt, în intenția autoarei, deosebirile dintre Drăgănescu și Marcian, în paginile romanului ei apar la fel de dominați, de docili (compozitorului, dirijorului li se atribuie autoritate, nu și bărbatului Marcian) în fața femeii. Muzica este pentru fiica mai mare a Hallipilor unda de emoție cu irizări senzuale care topește gheața protocolară, dar caracterul voluntar în acest „triumf” rămîne ea, nu soțul, și nici amantul. Nu reîntîlnim aici același circuit al iluziilor? Rim își compune o imagine interioară — vădit trucată — de victimă a unui mariaj nepotrivit, dar fuge dinspre platitudinea cuminte a Linei spre cea încă mai apăsătoare, și agresivă, a Siei. Elena evoluează și ea între două ipostaze ale docilității masculine (anticipate de chipul tatălui, Doru Hallipa): Drăgănescu și Marcian, deopotrivă de șterși. O formă aparte de iluzionare trăiește Maxențiu: el știe că Ada și Lică „joacă” amîndoi, solidar, împotriva lui, dar succesiv ura și „gelozia”, plăcerea de a tiraniza (capriciile lui de bolnav), răzbunările imaginare, „iertarea”, totul se raportează la ei ca la ceva *necesar* pentru a-i umple întrucîtva existența, pentru a-i confirma că trăiește. Romanciera montează întotdeauna un astfel de eșafodaj al amăgirilor, în care își lasă o vreme eroii să se miște, pentru a desface apoi, una după alta, articulațiile automistificărilor egocentrice: impresia ultimă e de înălțare a privirii („narratorul”) pînă la o înălțime de la care diferite niveluri ale comediei iluziilor sînt îmbrățișate toate într-o înțelegere amar-ironică.

Dincolo de delimitările între cele trei scene pe care se desfășoară liniile principale ale romanului (casa Rim, palatul „prinților” Maxențiu, casa Drăgăneștilor), *Con-*

cert... se construiește pe principiul unui contrapunct al temelor morale: apropieri și depărțări ale planurilor „epice” — fiecare cu o atmosferă proprie lui — care amplifică și nuanțează semnificațiile pînă la orchestrarea lor într-un sens. Între ele există și legături directe, atingeri și înrîuriri reciproce: Rim cîntă în concertul Bach, parvenind (susținut de Ada), Lică tinde să se descoto-rosească de Sia, Ada pătrunde în lumea Hallipilor oferind colaborarea lui Marcian, automistificarea erotică a lui Maxențiu („logodna mistică”) revelă Elenei și muzicianului un înțeles senzual al apropierii lor etc. Dar unitatea adîncă a romanului ține de mesajul lui, de o sintaxă a perspectivelor morale. Casa Rimilor e un infern grotesc coleăind de ascunzișuri, la palatul Maxențiu stilul e altul, al minciunii sfruntate, fără atîtea învăluiri, dar esența e aceeași, de sfișiere feroce, pe ambele scene. Fără a fi idealizată, supusă ea însăși unei supervizări ironice în ultimă instanță (din perspectiva întregului ciclu mai ales), Elena nu e pusă totuși în rînd cu ceilalți: adulterul, triumphiul nu sînt termeni la care ceea ce i se întîmplă ei să poată fi raportat. Pe ea singură romanciera a cruțat-o (și prin ea și pe cele două siluete masculine) de semnalmente interioare ale abjecției (Rim) și trivialității (Lina, Sia, Ada, Lică). Scriitoarea nu predică moralitatea în romanele sale, dar comunică mișcării imaginărilor ei o nostalgie a luminii morale care nu e laudă a unui omenesc fără prihană, ci credință în posibilitatea unei *ținute* a omenescului chiar și în împrejurările cele mai ingrate sau mai tulburi ale existenței²³. Toate acestea nu devin deloc o teză în roman, „mesajul” este infuzat în nuanțele tonului (altul cînd se aplică metamorfozei lăuntrice a Elenei decît atunci cînd urmărește grimasele lui Rim sau delirul mitoman al lui Maxențiu), reconstituibil din ordinea internă a construcției.

Drumul ascuns reia procedeul compoziției în contrapunct folosit deja în *Concert...* Prim-planul romanului e ocupat de mutațiile (și manevrele) care se produc în trio-ul Lenora—Walter—Coca-Aimée. Eclipsarea și bo-

la Lenorei, „împăcarea“ lui Walter cu trecutul său, ambiția și criza pe care o traversează Coca-Aimée... Din când în când pretexte diferite introduc un plan secund: divorțul Drăgăneștilor, scrupulele Elenei, amăgirile și sfârșitul lui Drăgănescu. Primejdia era de a da o subliniere prea apăsătoare relației de semnificație dintre cele două linii. Comunicarea lor rămâne perceptibilă cititorului (sînt două așteptări de substanță diferită, opusă, și la capătul lor două morți care pecetluiesc în aparenta asemănare de situații distanța dintre reacțiile seriilor morale: Elena față de Walter—Coca-Aimée), dar romanciera are tactul de a lăsa acestei răsfringeri clarificatoare a celor două planuri, unul în altul, un joc al intermitențelor, o mișcare iregulară și neprevăzută.

În centru: doctorul Walter și Coca-Aimée, exemplare trufașe din seria celor marcați de o infirmitate sufletească specială, incapacitatea de a trăi viața ca emoție. Drumul ascuns e al vindecării de un anume complex al trecutului, pentru Walter, în succesiunea: Salema Efraim—Lenora—Coca-Aimée, dar și drumul ascuns al fiicei împotriva mamei, într-un simili-incest pecetluit între Coca-Aimée și Walter de moartea Lenorei (bolnavă de cancer). Visul „păpușii de porțelan“ este de a se lansa într-o fastuoasă viață mondenă, ca stăpînă a palatului Barodin. Devenită conștientă de frigiditatea ei, tinăra de o frumusețe imobilă joacă totul pe cartea unui pact tacit cu Walter. Din calcul și cinism erau făcuți și Ada sau Rim. De data aceasta sînt însă doi monștri stilați puși față în față, în continuă pîndă reciprocă, dornici să se domine unul pe celălalt. Este în amîndoi o ferocitate rece, o cerebralitate uscată care e reversul deficitului de vitalitate, de omenesc. De o finețe artistică unică la noi e sugestia procesului de sublimare a rigidității interioare în forme subtile ale cruzimii.

Făcînd din romanul ei epopeea unei competiții între doi egali, scriitoarea le-a refuzat de la început măștile. Pentru fiecare din ei drumul ascuns al celui alt este limpede în esența lui, rămînînd tănuît celorlalți: „Fiecare din ei prețuia în celălalt un dușman rebel pe care-l puteuse înfrînge“ (D.a. — II, p. 125), Walter și Coca Aimée se urăsc unul pe altul tocmai pentru că își seamănă; și

tot de aceea vor rămîne legați. În *Drumul ascuns* nu contrapunctul celor două „planuri“ este esențial, ci simetriile interioare, ecourile și translațiile unui moment în altele, o anume modulare a raporturilor dintre „drumurile ascunse“ urmate de protagoniștii de la palatul Walter. Compoziția este aici tehnică a nuanțării, într-o aprofundare mai discretă a posibilităților de sens proprii subiectului.

Chemată să îndulcească somptuoasa captivitate a Lenorei ținîndu-i companie, Coca-Aimée nu aduce cu ea gîndul de a lua locul mamei în cuplul (care dealtfel, în ce o privește pe fosta moșiereasă Hallipa, e aproape o ficțiune, necesară însă noii imagini în lume a lui Walter) cu psihiatrul parvenit. Cu mult înainte de sfîrșitul Lenorei, substituirea e totuși ratificată între cei doi „cinici foarte ornamentați“. Pe romancieră o interesează tocmai traiectul acesta nevăzut, făcut din ambiții și vanități, transpoziții ale sedimentărilor unor experiențe în altele, complicități surdinizate și Coca-Aimée este într-adevăr o reușită a scriitoarei, poate chiar cel mai convingător (ca evoluție interioară) dintre personajele feminine din ciclul Hallipilor.

Nu e o vicioasă sau perversă: apropierea ei cînd de Cora Persu, cînd de „unchiul“ Lică (Trubadurul) o arată. Viciul, perversiunea i-ar cere o sofisticare, un gust al „plăcerii“ pe care nu le are. Este ea atrasă de incest? E totuși mulțumită că Lică nu e decît pe jumătate fratele Lenorei, gîndul înrudirii i se pare „amuzant“ fără a se însoți de vreo tulburare — fie și deviată — mai adîncă. Walter nu intră în proiectele ei decît ca stăpîn al palatului: „În programul ei casa Barodin avea un rol de templu și ea de idol“ (D.a. — II, p. 124). Satisfacția ei unică e de a primi mereu, de la toți ceilalți, un tribut de admirație. Primele semne de înfruntare a autorității lui Walter nu ies din nici un calcul, revolta e în numele mamei, dar ea exprimă refuzul fetei de a se lăsa asimilată regimului de pensionară (de familie) a sanatoriului. Axa caracterului ei e orgoliul snob al unei *imagini* de marcă.

Romanciera compune atent și meticolos graficul mutațiilor care se produc, aceleași gesturi sau reacții ca-

pătă în timp o altă semnificație, circulă cu semn schimbat. „Aliata“ mamei, „fiica iubitoare“, poze în care la început Coca-Aimée își experimenta o nouă ținută (și puterea de dominare), devin măști. Această trecere de la exercițiile de diplomatie familială și cochetărie feminină la planuri mai ambițioase este foarte bine prinsă în *Drumul ascuns*. Pornit din plictiseală, micul război cu Walter îi dă conștiința puterii ei asupra lui, gustul snob al unei vieți mondene spectaculoase face restul. Boala Lenorei, perspectiva morții ei îndrumă totul spre gândul monstruos al succesiunii, dar momentul acela o găsește pe Aimée, pe fondul apatiei de femeie dezorientată și bolnavă a celeilalte, cu o mare parte din prerogativele ce țin de imaginea soției preluate deja : „ministrul“ palatului, organizatoarea recepțiilor fastuoase, prezența ei „portretistică“ la plimbările în Buick-ul sau Rolls-ul Walterilor fac parte din acest itinerar al substituiri.

Deși creație exclusivă a unei formule de intrigă în care toate raporturile se învâluie într-o procedură „diplomatică“, practic inexistentă ca personaj, Hilda Gert, „nemțicuță“ fostă colegă de pension vieneză cu Coca-Aimée, are un rol însemnat de jucat în construirea sensului și a unei anumite motivații. Odată cu intrarea ei în palatul Barodin, raporturile personajelor suferă un clivaj care desface totul în două noi „triunghiuri“ : de o parte, Hilda—Lenora—Aimée, de cealaltă, Hilda—Walter—Aimée ; astfel Coca-Aimée nu se simte rivala mamei ei, ci în rivalitate cu Hilda, uzurpatoare posibilă (și combătută ca atare) a succesiunii cuvenite ei, Cocăi-Aimée, ca viitoare stăpînă oficială a „imperiului“ Walter. Nu e un simplu *trouvaille*, ci dovada unei excelente intuiții a sofismelor proprii unor asemenea conștiințe morale.

Fără criza feminității ei, eroina ar fi totuși mult prea lineară și previzibilă. Ceea ce i se întâmplă Cocăi-Aimée este oare urmare a exasperării unei sexualități prea strunite de ambiții sociale snoabe ? Mai curînd fenomen de contagiune tocmai cu concursul lor neașteptat. Nu sînt societatea surorilor Persu („prea mondene“, se pronunță Walter despre ele), atmosfera clubului pe care îl frecventează etc. forme ale unei coruperi în atingere cu care personajul ajunge purtat chiar de dorința de a supune

Bucureștiul snob ? „Grădinarul“ Paul, Cora Persu, „unchiul“ Lică, Bubi Panu sînt etapele și uneori fațetele complementare ale unei inițieri care are iluziile, căderile și confuziile ei, de natură să aducă oricum o dezordine interioară, o răvășire a liniilor, experiență rară în lumea Hallipilor. Surpriza e de a descoperi în cele din urmă confirmată, dincolo de această agitație, aceeași lege a vidului lăuntric, sub semnul căreia stă aproape toată tipologia trilogiei bengesciene.

„Tu știi cum cînt eu astfel de romane «din cap.»“ (D.a. — II, p. 62), scrie Aimée prietenei ei de la Salsam-Thale, autodefinindu-se. Plăcerile ei au totdeauna o strălucire abstractă (să fie văzută, admirată : idol, „icoană“, star). „Spre Lică o împinge o impulsie care era misterul idolilor de porțelan“ (D.a. — II, p. 211), poate cea a maculării ca revers al unei mari uscăciuni interioare. Bubi Panu e instrumentul unei ciudate răzbunări, împotriva celorlalți, dar și împotriva ei însăși. Monstruoasă este aici tocmai supunerea la convențiile răsurnate ale lumii ei („Clubul“). Complexul personajului se naște din virginitate și orgoliu. Între toxinele așteptării (operațiile succesive, apoi moartea Lenorei), nesiguranta posibilității reale de a-l domina pe Walter, și criza „erotică“ (de autosugestionare) pe care o traversează, Coca-Aimée urmează un drum al clarificării cu sine. Aproximarea sfîrșitului Lenorei o găsește pe eroină în derută, nesigură de ea, umilită, dar din toate aceste tribulații va ieși o „altă“ Coca-Aimée, eliberată, matură, stabilizată în adevărata ei formulă interioară : egala lui Walter, din final.

Sarcasmul scriitoarei e de a însoți tot acest „drum ascuns“ al personajului de semnele, marcate din loc în loc, ale unei priviri care înțelege și clasează : „privirea“ lui Walter. Cu ceva mai multe zbateri, Coca-Aimée parcurge acum o experiență aceeași cu a lui Walter tînăr. În ce altceva constă de fapt superioritatea, „demonismul“ său²⁴, decît în puterea de a-și regla „conștiința“ ca pe un instrument²⁵ ? Problema lui nefiind atît de a se vindeca de trecut, cît de a întreține baza psihologică a măștii sale distinse, rece-dominatoare, anume : iluzia că a sacrificat ceva. „Alibiul“ lui e Salema Efraim, al

Cocăi-Aimée va fi trinitatea Cora Persu—Lică—Bubi Panu, plus Walter însuși. Drame inexistente, mituri necesare unei autorecuperări interioare și prin care tocmai natura reală a personajelor triumfă. Să adăugăm la toate aceste iradierii de semnificație ale simetriilor interne proprii confruntărilor și raporturilor mobile din roman interferențele, ecourile, evoluția paralelă a climatelor ferocității și morții (Walter-Aimée versus Lenora) și vom avea confirmarea ideii lui Anton Holban privind principiul muzical de structurare a cărții²⁶. *Drumul ascuns* este romanul cel mai discret construit din ciclul Hallipilor, nici abandonat tonului ca *Fecioarele despletite*, nici înscris în tiparele unei „geometrii” prea acuzate, cum era *Concert din muzică de Bach*.

Oricâte merite ar avea compoziția fiecărui roman în parte, ea rămâne încă prea subordonată semnificației, unui mesaj voit, controlat. Pentru a atinge dimensiunile unice, singularizatoare, ale artei construcției în opera romancierii, trebuie să urcăm la nivelul macro-construcției, al arhitecturii *ciclului* Hallipa. Operație care are dificultățile și „capcanele” ei.

Scriitoarea însăși a lăsat romanelor trilogiei o relativă autonomie. Le putem citi separat și cine vrea să citească *Drumul ascuns* sau *Concert...* fără a cunoaște restul seriei nu va avea de înfrînt mari obstacole pentru a urmări destinele unor eroi care nu apar atunci și acolo pentru prima dată în lumea Hallipilor. Un astfel de cititor pierde totuși imens, în alt plan însă decît acela al inteligibilității „mișcării” din fiecare roman. Pe de altă parte, autoarea, care declara a fi avut în minte esența următoarelor două volume cînd scrisese *Fecioarele despletite*, s-a ferit să le pună pe toate trei sub un titlu unificator și e limpede că ele nu sînt gîndite în perspectiva unui plan unitar. Ceea ce nu le împiedică să constituie o unitate profundă, să comunice între ele substanțial și revelator. În ce măsură mai este însă construită această unitate interioară a ciclului?

Există, am văzut, în toate cele trei romane, în forme care nu rămîn aceleași, o înclinare de a clădi prezența

personajelor din ipostaze „rupte” ale caracterelor: rupturi care nu dislocă logica internă a caracterelor, ci, dimpotrivă, abia ele o pun în evidență. Așa este văzută Lenora în *Fecioarele despletite*, Maxențiu și Elena, dar și Sia sau Lina, din *Concert...* și, nu mai puțin, Coca-Aimée și Walter în *Drumul ascuns*, chiar dacă de la un roman la altul viziunea discontinuă a personajului pierde din ostentația ei inițială. „Metamorfoza” Lenorei era reconstituită din cîteva imagini voit și subliniat disparate: ele intrigau pe martora Mini și declanșau ancheta ei. În următorul roman alternarea planurilor masca deja într-o anumită măsură rupturile. În ultimul, dată fiind natura caracterelor (autosupravegherea lor continuă), romanciera aplică o privire atentă unor schimburi de replici, gesturi, în general semne ale unei comunicări cifrate și eliptice, „diplomatice”: materia *Drumului ascuns* se organizează într-un lanț de micro-scene, rupturile sînt acum mai disimulate compozițional, ascunse în cîte una din aceste mici secvențe integrate lanțului.

De fapt în ce constă valoarea estetică a unui asemenea procedeu? Și în contextul căror justificări mai largi trebuie să-l situăm? O observație se impune: cu cît un personaj are mai puțină energie pragmatică, cu atît mai subliniată este discontinuitatea înfățișărilor lui succesive (Lenora sau Maxențiu față de ambițioasa Coca-Aimée). Construirea prezenței unui caracter din ipostaze rupte este un substitut de mișcare epică, urmărește în primă instanță să țină treaz interesul cititorului pe alte căi decît acelea ale unei story. Nu e însă numai atît. O atare manevră a „imaginilor” personajului participă ea însăși la o rețea mai complexă de tehnici al căror efect este convergent: examinarea lor succintă poate pune în evidență funcția lor comună.

Romanele bengesciene sînt statice, studii ale unui comportament interior mai ales, interesate de reacțiile, sursele și ecourile nevăzute proiectate în raporturi (dintre personaje) și în devenirea lor. Există o voință a romancierii de a opri mișcarea — și boala, moartea, absența pasiunilor, prosperitatea materială a lumii Hallipilor (în nici un caz nimeni, nici Coca-Aimée, nu se zbate pentru avere și bani, ci pentru a i se recunoaște locul

sau a se menține în „lumea bună“) sînt adevărate leit-motive. Moartea, mai cu seamă, joacă un rol proeminent în această poetică ironică a intrigii, atît de caracteristic bengesciană. Ea vine să disloce conflictele, confruntările hotărîtoare, eludate astfel ori de cîte ori par a se configura. Maladii, accidente biologice, anomalii ale vieții trupului (și „trupului sufletesc“), iată drumuri ale morții în aceste romane, unde ea rămîne o prezență obsedantă, situată în miezul unei „mitologii“ personale, deloc lipsită de sens, de un „mesaj“ al ei. Esențialul: ceea ce ar putea fi, într-o altă structură, un moment al tragicului prin excelență indică aici tot atîtea drame ratate. Moartea, în opera scriitoarei, ignoră orice crescendo și climax, este fără „sens“ în planul dramei (dar are unul — central — în imaginarul bengescian — amplă parabolă), sustrăgîndu-se unei atari coerențe, compromițînd-o. Romanciera ne face să auzim adesea „risul“ batjocoritor al acestei umbre opace (a întregului versant biologic al existenței, irațional și capricios, incontrollabil) de care se lovește mecanismul (virtual) bine reglat al unei intrigi clasice, veritabile.

Nu este și aici o opțiune pentru discontinuu, pentru o poetică a „rupturii“? Dar evoluția portretului văzut al personajelor? Mijloc vechi, tradițional, de a crea iluzia vieții, el este mînuit de scriitoare, în romanele ciclului, într-un sens care îi este propriu. Analizînd arta portretistei, am văzut la lucru o tehnică specifică a recurenței, a întăririi treptate — prin izolare și degajare — a unor semnamente simbolice care condensează plastic și sintetic esența caracterelor. De-a lungul prezenței lui în text, un portret își dezvoltă treptat temele, accentele proprii: procedeul e de a-l obișnui pe cititor cu detaliile, unele chiar reluate, înainte ca ele să adere reciproc, să-și verifice valoarea. În sinteza finală unele apar („mărite“), altele nu, nu puține își schimbă semnificația din perspectiva ansamblului. E în aceasta o imitație subtilă a însuși procesului de triere a impresiilor disparate și de un adevăr relativ pînă la organizarea lor într-o imagine coerentă, centrată.

Sintaxa discontinuului, a „rupturii“, este la Hortensia Papadat-Bengescu și o formă aparte de realism, nu atît

în înțelesul fidelității față de contururile realului, cît în acela al stilizării intermitențelor percepției. Tehnică impresionistă în fond. Simulare compozițională nu atît a realului, cît a situării în el, a raportului cu el.

Este o lume închisă lumea Hallipilor (mai bine: lumea al cărei simbol central sînt ei, Hallipii), dar nu în înțeles social — nu e o castă, lipsesc tradițiile, și Ada, Lică sau Rim nu sînt decît parveniți de dată mai recentă decît ceilalți, care le dau acolada. Este o închidere de cu totul alt ordin, legată de atmosfera unitară a ciclului și de mesajul lui: care se construiește de la un roman la altul, sub ochii noștri, sugerînd o coerență obsesională al cărei nucleu pare a fi în același timp indicat și ascuns. Poetica bengesciană evocă un joc (cu tot ce este, în acest cuvînt, conotație de ambiguu și capricios) al măștilor, unde totul ascultă în ultimă instanță de un „cifru“ care, pentru a comunica fără a se comunica, multiplică refracțiile, schimbările de semne.

Tocmai pentru că fiecare personaj rămîne prizonierul unei forme sau alteia de singurătate (nimeni nu comunică substanțial cu nimeni), tocmai de aceea ciclul Hallipilor e plin de agitația unei false sociabilități, drumurile eroilor se întretaie neîncetat, spațiul imaginar manifestă închiderea sa simbolică pe măsura amplificării simetriilor interioare și a focalizării marilor motive-metaforă. Dacă romanciera nu ar fi scris un ciclu, ci cîteva romane (aceleași) unde nu s-ar fi pierdut „decît“ trecerea personajelor dintr-un volum în altul, ne-am afla în fața unei cu totul alte opere, al cărei efect de ansamblu ar fi infinit mai slab. De ce? Care ar fi limitele precise ale pierderii?

Acesta este chiar punctul în care se revelă corelația strînsă dintre construcția ciclică și structura imaginarului din trilogia Hallipilor. Pentru că moartea Siei sau cea a lui Maxențiu (*Concert...*), ca și sfîrșitul Lenorei sau al lui Drăgănescu (*Drumul ascuns*), nu ar mai face deloc aceeași impresie dacă, în loc să fie proiectate, cum sînt într-un spațiu fictiv amplu și unitar (ciclul), ele ar rămîne între limitele restrînse ale ficțiunii proprii unui

singur roman. În *Fecioarele despletite* Lenora își „distruge” trecutul, își împinge soțul în brațele altei femei și curînd se va mărita cu doctorul Walter. Dar iată că în romanul următor motivul revine, reluat din trei perspective diferite (Lina-Rim-Sia; Maxențiu-Ada-Lică; Drăgănescu-Elena-Marcian), ca în ultimul (*Drumul ascuns*) el să atingă accentul unui sarcasm suprem (Lenora-Walter-Coca-Aimée). Mereu același dans al cuplurilor care se fac, se desfac, se refac după schimbarea partenerilor. O singură asemenea „translație” ar fi fost un scandal monden, repede acceptat, repede uitat (ca în *Fecioarele despletite*); studiul citorva în paralel indică un mesaj de descifrat, de interpretat urmînd liniile unei comparații virtuale, sugerate; dar proliferarea acestui cadril al cuplurilor la dimensiunile ciclului depășește limbajul unui mesaj (oricît de complex și de cifrat ar fi el) și își asociază puterile unei atmosfere evazionice sau fantastice.

Poetica trilogiei Hallipilor este prin excelență una repetitivă, a *efectelor de multiplicare*. Poate că într-adevăr romanciera „a încercat în propria-i ființă toate bolile descrise în romanele ei”²⁷, dar mai are aceasta importanță cînd în paginile ciclului „boala” devine unul din marile motive simbolice, semn al unui rău care bîntuie lăuntric pe aproape toți oamenii ei de ficțiune, dilatănd reacțiile „trupului (lor) sufletesc”? De ce „boala”? Pentru că ea este corelativul simbolic al egoismului într-adevăr feroce care stăpînește în lumea Hallipilor, slujind totodată luminării „experimentale”²⁸ a caracterelor. Anomaliile, infirmitățile sufletești, perversitatea? Înălțările și căderile, adulterele, incesturile? Intuiția superioară a posibilităților celor mai originale ale substanței epicului său a condus-o pe romancieră spre această lucire ciudată a unei lumi fictive care se agită într-un cerc închis, atît de strîmt încît firele destinelor se întretaie adesea și sfîrșesc prin a-și semăna unele altora.

Este ceea ce descoperim chiar în inima imaginarului bengescian : o impresie aparte, foarte puternică, de multiplicare a mereu acelorași cîteva destine la care se reduce numeroasele vieți și „experiențe” din paginile trilogiei. De aici vine aerul fantastic al lumii Hallipilor, per-

ceptibil în adevărata rezonanță a sugestiilor lui numai la nivelul macro-construcției de ciclu. Sintaxa ansamblului dă unui real banal (ce e mai banal decît adulterul, boala, moartea însăși într-o lume atît de străină oricărei drame?) relieful și forța de fascinație a irealului. Premisele acestei *tehnici a irealizării* erau deja în dominanta portretisticii : statismul, refuzul mișcării, dealtfel necesare disecției analitice. Ele se împlinesc însă într-o extraordinară densitate a recurențelor, în ciclu. Una din formele acesteia : serialitatea tipologică. Walter este un nou Rim, plus un anume stil al cinismului elegant ; Mika-Lé, Ada, parțial Coca-Aimée sînt nuanțe ale aceluiași „lanț” marcat de perversitate și atracție a trivialului (toate trei se simt atrase de Lică) ; Drăgănescu este o variantă mai aprofundată a lui Doru Hallipa, ilustrînd aceeași categorie a bărbatului placid. Condusă de „capriciul ei creator”, scriitoarea reia dincolo de un anumit punct virtualitățile semantice și expresive întrezărite într-un personaj, cu mutații care imprimă un alt ecleraaj aceleiași esențe, în „succesori” ai săi, moștenitori ai unei anumite zestre caracterologice aptă de nuanțări. Cînd asemenea efecte de recurență transformă spațiul-text al întregului ciclu într-un adevărat relief mobil al motiveilor simbolice, obsedante, ceva halucinant se insinuează structurii ansamblului. Impresia globală e comparabilă cu cea care se naște la lectura unui roman ca *O sută de ani de singurătate* al latino-americanului Marquez : ca descendenții clanului Buendia, Hallipii și cei care aparțin lumii lor retrăiesc, reiau cîteva destine fundamentale care trimit la un nucleu de obsesii indestructibile, funciare operei și, indirect, la „mesajul” ei. Personajele care ies din scenă sau mor transmit altora „rolurile” lor ca și cum ele ar fi numai un medium necesar formulării și comunicării unui sens parabolic.

Fața complementară a acestei serialități cu efect irealizator este organizarea încărcăturii semantice propriie ciclului (și nu a fiecărui roman în parte) după liniile unei logici a empoi-urilor, a rolurilor esențiale în această lume-teatru, a trilogiei. Există personaje „de coloratură” (un fel de figuranți simbolici) ca „gemenii Hallipa”, rezoneuze (Nory), personaje-ficelles (Hilda Gert), chiar în-

cercări de a crea un personaj-„reflector“, o *fine mind* — conștiință centrală (Mini, din *Fecioarele despletite*). E vorba însă de marile roluri, cele a căror situație în imaginarul bengescian are o iradiere, o rezonanță în spațiul întregului ciclu, dincolo de prezența lor directă în ficțiune. Lenora este făptura care „personifică“ o senzualitate pură, neatinsă de spirit, trup rob al capriciilor cărnii, Mika-Lé se identifică simbolic cu un nivel primar, zoologic, al perversității. În prințul Maxențiu se întâlnesc o variantă specială de visător grotesc și masca unui avorton biologic, el e ipostaza sofisticată a bărbatului mereu dominat de femei. Lică este „jucătorul“, singurul care nu are crisparea celorlalți, Rim — ipocritul sub masca onorabilității burgheze. Walter — demonic, „frumoasa Elena“ și toată seria „păpușilor de Nürnberg“ sînt alte roluri de prim ordin în coerența parabolică a ciclului Hallipilor. Fiecare din aceste personaje dezvoltă, dincolo de identitatea lui precisă dintr-un roman sau altul, proiecția unor raporturi de semnificare ce nu se mai circumscriu în aria mesajului controlat al operei, ci trimit la o unitate de ordin superior, legîndu-se de întreaga circulație a unui sens, a unei teme adînci, din care crește organic, construindu-se mai mult decît lăsîndu-se construită, opera.

Există o logică interioară a acestei structuri parabolice, care depășește construcția, proiectîndu-și însă în ea tensiunile specifice. Pentru a o defini, trebuie lămurite interferențele — și mai ales productivitatea lor semantică — între particularitățile compoziției, pe de o parte, și problematica naratorului și a tonului, pe de alta, în ciclul Hallipilor. E ceea ce sperăm că va da (în finalul lucrării) dimensiunea particulară a tipului de experiență a construcției realizat de scriitoare în capodopera ei.

IV

Romanul

ca „metaforă epistemologică“,

În trilogia Hallipilor nici unui personaj nu i se recunoaște o complexitate autentică, analiza — tocmai prin aceasta ironică — descoperă pretutindeni un „mecanism“, o formulă a caracterului. La Camil Petrescu, dimpotrivă, domină eroii de o inepuizabilă complicație sufletească, reflexivi, sensibili, a căror viață interioară este făcută din nuanțe și reacții subtile, imprevizibile. Ei stau în centrul celor două romane psihologice ale scriitorului, conștiințe întrebătoare și orgolioase în dialog cu experiențele trăite : Ștefan Gheorghidiu, doamna T., Fred Vasilescu. Sînt tot atîtea ipostaze ale unei căutări de adevăr și frumusețe într-o existență înnobilită de luciditate.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război și *Patul lui Procust* sînt romane ale tensiunilor și febrei cunoașterii : realități sociale, comunicarea între oameni și mai ales iubirea, procesul însuși al înțelegerii devin obiectul unei interogații care caută sensuri, multiplică interpretările, reconstituie traiectul interior al conștiinței. Dar mișcarea aceasta, în fond o dialectică a perspectivelor, poate fi ea socotită o simplă variantă de „fabulă“, un fel de intrigă fără personaje, în care, cum scrie B. Tomașevski, „diferitele motive psihologice ale conduitei“ unui erou, „diversele aspecte ale vieții sale spirituale, instinctele, patimile etc. îndeplinesc rolul unor per-

sonaje obișnuite“ ?¹. De răspunsul dat acestei întrebări depinde în mare măsură considerarea întregii chestiuni a specificității poeticii romanului de analiză, dar nici un alt nivel al acesteia nu e mai strins legat de el decât acela al construcției, al arhitecturii textului. Opera romancierului Camil Petrescu pune cu acuitate problema relației dintre dramatismul special al cunoașterii și tectonica discursului literar.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război e un amplu monolog. Un personaj inteligent, cu vocația introspecției, vorbește, ni se dezvăluie cu incertitudinile și iluziile, descoperirile și impasurile din care se constituie existența lui interioară marcată de două mari experiențe: iubirea și războiul. „În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt întâia dată concentrat, luasem parte...” (U.n. — p. 25)², iată de la primele cuvinte din text un „eu” care se declară și începe a-și defini o identitate. Romanul nu va fi numai imaginea a ceea ce a trăit, a simțit și a gândit Ștefan Gheorghidiu, ci și proiectarea inflexiunilor unei „voci” și a reliefului unui „punct de vedere”, cu privilegiile și limitările lui particulare, eroul este propriul său narator, va vorbi despre el însuși.

Ceilalți (Ela, camarazii de front) există numai incluși monologului lui, așadar văzuți dintr-o perspectivă anume, pe care romancierul o poate integra tensiunilor semantice ale textului, nelăsându-i ei ultimul cuvânt. Distanțare necesară, fără de care naratorul riscă să se confunde cu autorul și, prin aceasta însăși, să dispară ca personaj. Va trebui să dăm toată atenția jocului acestor raporturi, resorturilor care le explică și funcției lor în construirea sensului de profunzime al romanului.

Ștefan Gheorghidiu este de la început înfățișat ca un erou superior celor care îl înconjoară. Din prima scenă a romanului se desemnează o incompatibilitate adâncă între structura personajului (și sistemul de valori implicat în reacțiile lui) și un anume nivel comun, șters, al gândirii și al principiilor morale. Iritarea, agresivitatea lui într-o, în fond, banală discuție la popota

ofițerească țin de circumstanțe, dar nu și oroarea de platitudine, de „formulele curente” menite să „țină loc de cugetare”. Mărturisit sau nu, divorțul între un asemenea spirit, alergic la idei primite, și formele mentalității comune³ ar fi rămas același. Eroul e din alt aluat decât ceilalți, fibra lui are o finețe care depășește media, experiențe care — e de bănuț — pe mulți alții nu i-ar atinge decât superficial pot avea o rezonanță infinit mai profundă și mai gravă într-o astfel de conștiință.

E tocmai ceea ce confirmă retrospectiv, refăcând istoria iubirii lui pentru Ela și mai ales hățișul de incertitudini în care se zbate mult timp eroul: adică cea mai mare parte din cartea întâi a romanului. *Ultima noapte de dragoste* este înregistrarea, ca într-o foaie de observație, a acelor mișcări interioare (îndoeli, ipoteze, reinterpretări) care angajează ființa esențială a personajului, prin analiză și autoanaliză, descoperind ambiguitatea „trăitului”, relativizarea înțeleșurilor lui. Tot ce precede criza sentimentului (povestea moștenirii neașteptate, schimbătoare de destin, viața cuplului în perioada fericită, de armonie și puritate) este pregătire, „prefață” a ceea ce urmează: adâncirea prin scrutare rațională febrilă a incertitudinilor chinuitoare, a dubiului infinit. Miezul primei părți a romanului este această reînnoită încercare a conștiinței eroului de a smulge faptelor și semnelor accesibile ei un adevăr ferm, un sens univoc.

„Eram înșurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală” (U.n. — p. 38). O „monografie” a geloziei, scrisă la persoana întâi? Un răspuns există chiar în paginile cărții: „De pildă, cu una din acele formule simpliste și stupide, mi se spune de către cei din jurul meu că sufăr atita, numai din cauză că «sînt gelos». Vor să spună că fără nici un motiv temeinic, mai mult dintr-un fel de structură vicioasă sufletească, neconformă cu normalul și realitatea” (U.n. — p. 98). Paranteza aceasta explicativă este de fapt o definiție. Gelos este Othello. Înclinarea de a suspecta de necredință pe femeia iubită, fără teme, are într-adevăr ceva bolnăvicios, dar ea este totodată revers al iubirii, fața deformată a unei pasiuni. Or, e adevărat, nimic din

toate acestea, în înțelesul lor obișnuit, la Ștefan Gheorghidiu. Gelozia este „încă una din formele acelei enormități, care e concepția metafizică a dragostei“ și deci „nu explică în realitate nimic“ (U.n. — p. 98—99) numai raportată la structura sufletească a eroului (în esență, a familiei de spirite în care se situează acesta). Pentru ceilalți ea este o realitate, prezentă chiar în roman în forme degradate și superficiale (gelozia Elei față de G.). „Nu, n-am fost nici o secundă gelos, dași am suferit atîta din cauza iubirii“ (U.n. — p. 99). Disocierea merită atenție. Cum arată realitatea interioară a acestei suferințe, distinctă de comuna, plata gelozie? Ce desfășurare capătă în roman nuanțele ei, creșterile de semnificație și complicările succesive?

Eroul romanului descoperă surprins, în soția sa, o cu totul altă femeie decît cea pe care se obișnuise s-o „vadă“ în existența lor anterioară îmbogățirii și intrării în viața mondenă. Locul eroinei intimidată de inteligența bărbatului îl ia amatoarea de petreceri snoabe, stînjinită de „neatenția lui în îmbrăcăminte“ și care, în general, nu mai este dispusă să-i acorde lui înțietatea în comparațiile prilejuite de lumea frecventată acum. De la primele semne de schimbare a raporturilor dintre ei, eroul începe a se îndoi de tot ce altădată i se părea că îi leagă: nimic din ceea ce i se întîmplă de aici înainte nu va mai scăpa întrebărilor necurmte care țintesc în contururile înșelătoare ale faptelor și gesturilor un adevăr incoruptibil, dificil de captat.

O excursie „în bandă“, cu automobilele, la Odobești, devine pentru Gheorghidiu prilej de adevărată tortură sufletească, trăită ca o percepție acută a degradării și umilinței, clipă de clipă. Totul este indiciu, urmărit cu o privire de la început bănuitoare, fără iluzii: „Pe drum nevastă-mea n-a trăit decît prezența lui (e vorba de G., viitorul amant al Elei). Toate comentariile le-a făcut numai pentru el sau cu el. Avea o voce ușor emoționată — la început am crezut că din cauza soarelui și aerului înrourat al dimineții și al cîmpului — și releva cele mai neînsemnate nimicuri ale drumului, cu exclamații. Dacă

mașina era să calce un cîrd de giște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun A! care pornea din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spuie cu totul altceva decît spunea. Dacă era o casă cu pridvor frumos, ea arăta în grabă: Ai văzut? căci în timpul acesta mașina trecuse“ (U.n. — p. 100—101). Amănuntele sînt urmărite cu o atenție concentrată, pregătită deja să primească astfel de semne: „N-am putut să nu bag de seamă, de sus de unde eram, plăcerea cu care ea se lăsa sprijinită de el, cînd au urcat rîpa iar, după ce mașina a fost reparată“ (U.n. — p. 101). În mașină „antebrațul meu era ușor sprijinit pe șoldul ei. Desigur că el sta tot la fel“ (U.n. — p. 101).

Suspiciunea duce la o continuă pîndă a detaliului revelator, la o cernere atentă a semnificației reacțiilor și gesturilor. Ela gustînd cu poftă din felul de mîncare adus lui G. sau plăcerea ei de a-i turna, cînd el cere vin, din paharul ei, acestea și alte inițiative menite să-i distingă ca o adevărată pereche pe cei doi sînt descifrate ca răspunzînd unei „intenții de corespondență“. Ecoul lor în cel care observă și analizează este cu atît mai dureros cu cît, pentru a le vedea acum atît de limpede înțelesul, trebuie ca mai înainte să le fi trăit el însuși cu femeia înstrăinată de el între timp. Umilința bărbatului este agravată de una a rațiunii lui, care asistă la trivializarea prin simplă repetiție a descoperirilor și bucuriilor ei de altădată.

O conștiință care observă, interpretează și judecă ar putea lesne aluneca în rolul uscat de arbitru, dar, cum aici martorul este el însuși adînc implicat subiectiv — el e singurul care adîncește sensul experienței trăite —, prezența lui nu e rece și nici invulnerabilă. Dimpotrivă. Iată-l privindu-și soția care se întoarce cu brațele pline de ramuri de măr înflorit: „Plăcerea lor trecea nepăsătoare peste faptul crud de a sluți un pom“ (U.n. — p. 101). Comentariu — orice s-ar zice — morocănos, vădit pătimaș, omenește nedrept. Necesar adevărului psihologic al stării surprinse astfel cu accentul ei neprefăcut. Mai subtilă este reinterpretarea trecutului din perspectiva la care obligă prezentul. Interesul cu care ea ascultă explicațiile tehnice ale lui G. despre motoa-

rele de automobile are un ecou amar în erou: „Mi-am adus aminte de vremea cînd audia la fel matematici complicate pentru mine“ (U.n. — p. 105). Nu e doar o simetrie de momente. Refacerea continuă a drumului între prezent și trecut este mai mult decît constatare a pierderii iluziei de unicitate din care se nutrise orgoliul iubirii revolute, ea e și descoperire a unei frumuseți care venea, întreagă, nu din substanța însăși a momentelor trăite, ci din semnificația proiectată în ele. Nu interesul Elei pentru filozofie și matematici, nu asocierea unui „memento“ muzical cu o plăcere intensă, nu gesturile educației simțurilor „în vederea unei mari pasiuni“, nimic din toate acestea nu avea, în sine, ceva excepțional: excepțională era valoarea acordată lor de conștiință, răsfrîngerea într-o anumită imagine — interpretată — dată trăitului, sensului lui.

Deși notația psihologică, ținînd de observație și de autoobservație, se prelungește sistematic în reflecție, în idee și dezbateri interioară, romanul nu capătă accentul de digresiune eseistică (perceptibil uneori în paginile unor romancieri ca Th. Mann, A. Huxley, G. Călinescu), cel puțin nu în articularea lui esențială: atîta timp cît obiectul meditației rămîne iubirea și suferința pricinuită de ea, „licorile și toxinele marilor iubiri, reflexive“⁴, ideile nu au numai o ardere pasionată (prezentă peste tot în opera scriitorului), dar și un dramatism al progresiei lor de nuanțe și modulații, o coeziune dialectică, centrată în orgoliul personajului. Autoanaliza și reflecția declanșată de ea au aici o culoare violent individuală, de „monolog liric“⁵, fie că e vorba de nu puținele lor note patetice (dar e un patetism filtrat printr-o nedezmîntită intelectualitate), fie mai ales de necrutarea cu care eroul își surprinde vulnerabilitatea, postura dezavantajoasă. Cel care exaltă, pentru poezia ei de metaforă a unei iubiri-destin, dogma catolică a predestinării soțului și soției, unul altuia, „de la facerea lumii“, se vede pe sine „imbecil și ridicol, fără simțul realității și naiv ca un predestinat coarnelor ca să fi gîndit atît de mult despre o femeie“ (U.n. — p. 109) ca Ela, frivolă, superficială. Tocmai astfel de sal-

turi bruște dau un accent inimitabil (pentru că adesea voit riscat) vorbirii interioare din roman.

Uvertură a amplei dezbateri introspective, paginile care urmăresc declanșarea crizei interioare impun, concentrat și intens, dominantele întregului monolog al eroului din prima parte a romanului: decuparea amănuntului-semn (replică, facies, mai ales gest), neconținută răsfrîngere a ecourilor trecutului în prezent și în special înălțarea fiecărui moment trăit adînc la o treaptă a ideii care nu este abstracție, ci ea însăși un punct din marea spirală a unei cunoașteri dramatice⁶, asumate existențial.

Aparent, reflecția nu face decît să urmeze șirul „întîmplărilor“, răspunzîndu-le, creîndu-le un anumit spațiu de rezonanță interioară. În realitate, succesiunea nu e a momentelor trăite, ci a urmelor lăsate de ele în suflet, în mișcarea conștiinței. Sintem totuși departe de proustiana plutire în derivă a memoriei și de ritmurile ample, proprii ei, ale comunicării, la mari distanțe, între experiențele trăite: o dominare rațională, deși halucinantă, se simte aici. Un amănunt căruia i se descoperă o semnificație în cîmpul frămîntărilor prin care trece eroul deschide posibilitatea unei serii, ordinea (construcție) este aceea a unor trepte de adîncire și nuanțare a înțelesului schițat de la început, dar parcurgerea lor dă întreaga măsură a gravității unui proces care se desfășoară nevăzut, în protagonist, nu între personaje. Locul păstrat lîngă el, de Ștefan, Elei rămîne neocupat, în timp ce toți asistă la manevrele ei transparente de a-și recîștiga locul de lîngă G. (ocupat de o alta). Cînd, ceva mai tîrziu, nimeni nu se așază pe locul rezervat de Ela „dansatorului“ — „vag avocat“, ecoul e diferit, suferința — mai adîncă: „Îi rezervasem locul din dreapta mea, dar m-a deprimat că nimeni n-a ocupat locul care trebuia să fie în dreapta ei... Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul“ (U.n. — p. 103). Alt exemplu, implicînd o relație complexă: întrebat dacă este gelos, eroul găsisse un răspuns disimu-

latur, răsucirea lui lăuntrică este însă încă mai dure-roasă când i se pune ei întrebarea dacă „suferă“ (din cauza „infidelităților“ lui G.). Chinul lui e acum nu numai de a se vedea înlocuit (și astfel micșorat), ci de a fi de-a dreptul ignorat, „de prisos“: „Căci asta făcea situația mea și mai jalnică, deoarece păream și mai mult de prisos, dureri și bucurii se întâmplau fără mine, tocmai când ea atrăgea luarea aminte a tuturor“ (U.n. — p. 107).

Înlănțuirile acestea de momente fixate în memorie dezvăluie adevăratul principiu al ordinii lor în text. Ele nu sînt întâmplările care să dezvolte, ca într-un roman-dramă, energia unor pasiuni, rivalități, complexe etc., ci exact ceea ce a avut un răsunset memorabil în conștiința eroului, organizîndu-i temele introspecției și ale reflecției pasionate⁷. Nicăieri nu este mai esențială această distincție decît în cele cîteva apropiieri, ca suprafață a epicului — accentuate încă de relativa rarefiere a ecoului reflexiv —, de istoria-tip a unui cuplu sfîșiat de gelozie. Ocazie oarecare, de pildă, pare să se transforme într-o revanșă a eroului (copleșit de avansurile altei femei, sub ochii îndurerați ai Elei). Ea, la rîndu-i, se va răzbuna îngroșînd „atențiile“ ei față de G. Un fel de ultimatum al lui, refuzul ei de a i se supune, scandalul și ruptura, iată etape ale unui scenariu clasic, propriu geloziei, la fel împăcările și separările care vor mai urma. Dar dacă situațiile evocă o astfel de mecanică a reacțiilor, semnificația lor interioară face imposibilă orice confuzie cu stilul și motivația comportamentului comun. Cea care trăiește la acest nivel trivializat atari momente este numai Ela: ea suferă vizibil în fața „trădării“ lui, ea se răzbună, ea singură e geloasă, cu aceeași sinceritate plată, fără nuanțe și fără complicații, în fiecare din înfățișările ei succesive. Gesturile eroului, în schimb, stau în relații mult mai complexe cu atitudinile lui interioare, pentru bunul motiv că doar el ne apare (e drept, din perspectiva care e tot a sa) ca avînd o viață a conștiinței.

Ștefan Gheorghidiu e prea complicat ca să se poată lăsa purtat și dominat de simple reacții, oricare i-ar fi manifestările, în jurul lor, sub ele, este întotdeauna o

anumită eroziune a înțelesului lor de suprafață, se produce o relativizare. În „flirt“ cu o altă femeie sau alături de trupuri care, oferindu-se, îi rămîn străine, el este mereu consumat de propria luciditate, problematizează totul⁸. De aceea nu poate intra în „cadrilul de nai-vități“ prefăcute, descoperind de fiecare dată compromisul, echivocul (unul din leit-motivele scrisului lui Camil Petrescu este oroarea de „trișaj“) jocului care i se propune și tocmai formele mai rafinate ale ipocriziei îi provoacă cea mai organică repulsie: acceptarea lor ar fi o variantă de mauvaise foi, pervertitoare deopotrivă a conștiinței morale și a gîndirii, care la eroii scriitorului are vital nevoie de un climat al loialității. Este unul din punctele în care se întrevade fundamentarea unitară a monologului introspectiv din roman.

Cel care vorbește evocă propriul său trecut și, făcînd aceasta, alege, delimitează continuu ceea ce l-a marcat de aceea ce s-a însumat unui timp revolut fără a lăsa aceeași întipărire adîncă. Cînd și ce anume este comprimat în text, amintit sumar în *Ultima noapte de dragoste*? „Și mai tîrziu am făcut destule mutre bănuitoare, am evitat gelos multe prilejuri care mi-ar fi fost dezagreabile, am tras cu urechea la multe, am spionat destule plecări în vizită ale nevesti-mi, căci mi-era teamă că...“ (U.n. — p. 140). Tipic exemplu de *summary* într-un roman de analiză. Tot ce, repetîndu-se, pierde sau își împuținează ecoul lăuntric durabil cade în afara montajului retrospectiv esențial: selectiv, acesta nu reține decît evenimentul interior și sintaxa lui (compoziția) este dictată nu de articulațiile unei *story*, ci de progresia revelațiilor și întrebărilor, sugestiilor care dau adevărata existență, gravată în conștiință, o „biografie psihologică“⁹. Construcția este aici proiecție a dialecticii introspective.

În istoria iubirii și „geloziei“ lui Ștefan Gheorghidiu, cu împăcări și despărțiri repetate, nimic din ce intră în prim-planul rememorării nu este simplă reluare pentru că nuanța stării interioare e de fiecare dată alta. Arheologia trecutului dezvăluie, reluminată de această memorie sensibilă, un traiect de „apprentissage“ afectiv, ca la Proust, dar fără rezonanțele imense de acolo. Ceea

ce contează e culoarea sufletească. Tocmai revenirile aparente („simetriile“ de momente) arată puțința unor modulații neconținut îmbogățite ale angajării sufletești. O întâlnire, după prima ruptură, are ceva de început nou, nu fără totuși o „tristețe ușoară și plăcută“ (U.n. — p. 128) care e reflexul discret al ciclurilor timpului trăit, percepție a duratei în distilările ei de culoare sufletească. Mai târziu, urmînd unei noi despărțiri, mult mai gravă de astă dată, tonul va fi același, de „broderie de dialog aerian, amabilă tachinărie“ (U.n. — p. 155—156), dar acum nu mai e acea plutire a sufletelor „deasupra cuvintelor, în ezitări, filiiiri, fixări, și iar mici zboruri, ca un roi de fluturi deasupra unei plante“ (U.n. — p. 128), ca odinioară, ci doar o treaptă într-un ingenios „sistem de acomodări“ necesar vindecării, convalescenței. Dacă tocmai aceste momente și nu altele s-au fixat în conștiința eroului, este pentru că ele își prelungec ecourile și sugestiile unele în altele, aprofundează și creează o densitate de „întîmplări mici“ (răsfringerile interioare), „amănunțite pînă în fracții de impresie“ (U.n. — p. 218).

Întîia parte a romanului se clădește pe sedimentările unei memorii afective nu în înțelesul de asociere involuntară a impresiilor, ci în acela de integrare într-un curent al meditației¹⁰ pasionate (și de aceea vulnerabile) care are ritmurile lui specifice și, fără a cădea în linearitatea unei demonstrații, propriul său punct de fugă, ce dă coeziune urmelor „trăitului“ în ființa interioară a eroului. Liantul nu este principiul liric al corespondenței, ci unul reflexiv: al comunicării de sens și al confruntării perspectivelor interpretative într-o „infrastructură concretă conjugată cu esența“¹¹, care întrunește jocul nuanțelor fulgurante și o economie reală (totuși inaparentă, nesubliniată) a discursului analitic.

Frământările lui Ștefan Gheorghidiu, schematic, ar sugera o sinusoidă, proprie acelei „monografii a îndoielii“¹² care e prima carte a romanului. Îndoielile, bănuiala, orgoliul rănit sînt periodic depășite, pentru a reveni după fiecare interludiu de încredere și fericire,

încă mai torturante. Amplificate de nesiguranța sensului real a tot ce s-a adăugat între timp, ele se întorc repunînd în discuție întreg trecutul, de la început. „De atîtea ori avusesem bănuiala că eram înșelat, interpretînd o serie de gesturi și momente, într-un anumit sens. Dar privind altfel punctul de plecare, seria avea alt sens. Era pe atunci un joc de alb și negru. O foaie era împărțită în romburi alăturate, albe și negre. Uneori, cînd priveai, aveai impresia că sînt cuburi pline, cu muchiile spre tine, dar alteori, aceleași romburi erau goluri cu muchii adîncite“ (U.n. — p. 205—206). E metafora însăși a relativismului interpretărilor. Mișcarea dominantă a primei părți din roman este această reînnoită răsturnare a semnificațiilor și raporturilor susceptibile de tîlmăciri diametral opuse. De unde vine însă disponibilitatea perpetuă cu care eroul reface „lectura“ trecutului, pendulînd între perspective de neîmpăcat asupra acelorași fapte și semne?

Personajul este un cerebral capabil de o mare finețe a analizei, foarte nesigur însă pe el, interior, minnat de o neconținută nevoie de a se verifica, de a-și măsura — cu o mereu renăscută crispă — înălțimea staturii sufletești. Și oricît de paradoxal ar părea, chipul acestei nesiguranțe este tocmai orgoliul lui, înclinarea de a recupera întotdeauna, în ultimă instanță, într-o formă sau alta, o imagine a propriei superiorități. Am văzut cît de îndrîjit se apără eroul de eticheta degradantă de „gelos“. Nu se poate vedea pe el însuși doar ca un bărbat pe care îl înșală „nevasta“, incertitudinile și febra iubirii lui sînt reevaluate ca o experiență a antinomiilor cunoașterii, trăite. Își adîncește mental umilințele, judecă pe alții sau se judecă pe sine, trece de la iluzia fericirii la gustul de cenușă al unei ratări interioare, el investește în toate o ardere înaltă a spiritului, o sensibilitate extrem de ascuțită.

Cînd le va privi de departe, remodelat lăuntric de experiența războiului, a vecinătății morții, întîmplările (inclusiv cele de conștiință) trecutului obsedat de credința sau necredința Elei îi vor apărea eroului la o dimensiune mult redusă. Cît timp însă păstrează sau reface perspectiva lor internă, el are o reprezentare foarte

gravă, de angajare definitivă în fiecare din momentele iubirii lui. Marile scene, cu implorări, cu explicații, cu stăruințe de împăcare, sint excluse; patetică, dar de o altă substanță, rămîne reluarea infinită a interogației, a răsucirilor dureroase, de gînd întors pe toate fețele. „Pentru mine, dragostea aceasta era o luptă neîntreruptă, în care eram veșnic de veghe, cu toate simțurile la pîndă, gata să previn orice pericol“ (U.n. — p. 185). Nu, nu simțurile, ci mai presus de toate rațiunea, care judecă și rejudecă mereu înțelesurile, stă la pîndă în *Ultima noapte de dragoste*.

Zbaterea între interpretări total opuse atinge uneori paroxismul. Eroul găsește o scrisoare, care ar scoate-o pe Ela de sub învinuirea de adulter. Prima reacție este de a abandona toate suspiciunile vechi (autoacuzîndu-se). Urmată repede de pornirea contrară, de a trece totul printr-un filtru des, al neîncrederii: „Pe urmă a început bănuiala că aș putea fi victima unei abile manevre. Dacă scrisoarea a fost pusă de curînd acolo?“ (U.n. — p. 166). Curînd, un nou salt: „Dar pe urmă singur argumentez în favoarea ei. Probabil...“ (U.n. — p. 167). Alunecoasă prin excelență se arată a fi analiza intențiilor, a motivației presupuse: „De ce să ție să ne împăcăm? Ce interes ar fi avut? Cînd mi-a refuzat primirea oricărui ajutor material și cînd...“ (U.n. — p. 167). Și imediat: „E foarte posibil ca ea să nu vrea să divorțeze, căci ar pierde o bună situație materială, iar faptul că mi-a refuzat ajutoare pe care le putea bănuî modest nu înseamnă că e dezinteresată“ (U.n. — p. 167). Ipotezele sfîrșesc în impas, cercul se închide: „Și dacă această suferință era atît de mare, de ce n-a făcut nici un demers să ne împăcăm. Dar dacă ar fi făcut acest demers, n-ar fi fost oare o dovadă pentru mine, că ține la o situație materială?“ (U.n. — p. 167). Sînt pagini exemplare pentru sursele coeziunii interne a monologului analitic și autoanalitic din roman. În ele se proiectează acute momente de „vertij interior“, în care „incertitudini și supoziții fără ieșire (...) se ciocnesc între ele ca într-un fantastic joc de biliard“¹³.

„Îmi spuneam că nu e decît o pedeapsă și că, dacă vrea să mă pedepsească, însemna că nu-i era indiferent

că eu preferasem altă femeie, deci mă iubea“ (U.n. — p. 123). Mereu semnele unei sforțări de a prinde în tipare silogistice figura adevărului. „Deci“, „dacă“, „dar dacă“, „atunci“, „atunci de ce“, „pe urmă“, „dealtfel chiar dacă“ etc. abundă, urme ale volutelor, reculului, salturilor conștiinței în încercarea ei de a controla rațional sensul legăturii dintre datele trăitului. Faptele în sine sînt neutre, a le interpreta este a le descoperi o logică unificatoare, dar cum premisele înseși implică o evaluare a semnificației lor, întreaga construcție poate fi oricînd răsturnată. „Dacă admit în principiu acest gest, pot să le admit atunci pe toate“ (U.n. — p. 167—168), iată o formulă-cheie, în care „gest“ înseamnă deja atribuirea unui înțeles și e deajuns ca el să fie altfel „citit“ ca întreaga serie să capete altă valoare, o coerență diferită.

Prins într-un asemenea orizont închis, eroul este copleșit de spectrul unei ratări totale, îndoiala cuprinde totul: „Prăbușirea mea lăuntrică era cu atît mai grea, cu cît mi se rupsesse totdeodată și axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele“ (U.n. — p. 109). Ca Pietro Gralla din *Act venețian*, el ar putea striga: „Nu m-ai înșelat, ci m-am înșelat“, rezumînd un eșec al intelectului și al sufletului ca pe o rană a orgoliului. A-și lichida trecutul este a-și recunoaște eroarea și totodată a păși nesigur, micșorat lăuntric, spre un viitor fără rădăcini. De aceea în fața „imensității catastrofei“ eroul își simte „sufletul palid“. Speranța de a evita ruptura (interioară, în primul rînd) vine din nevoia lui vitală de a putea crede în sine. Dar el știe ce riscuri ar avea o prelungire a autoînșelării, persistența în eroare. De la un moment de criză a semnificațiilor la altul miza alegerii între cea mai firavă posibilitate de depășire a îndoielii și, de cealaltă parte, conștiința unei înfrîngerii multiple devine tot mai mare, mai apăsătoare. Ultima împăcare, cu iluziile și falsele interpretări care au întemeiat-o, este — văzută retrospectiv — și treapta cea mai umilitoare de ridicol, confirmare încă mai gra-

vă (pentru că urmînd altora) a eşecului. „Ieri credința asta că «suferă pentru mine» îmi dădea o beție înduioșătoare, iar azi amintirea acestei încrederi îmi provoacă greață, de mi se strîmbă buzele. Și cum bate la un organism bolnav pulsul, cu atît mai tari erau zvicnirile de silă, cu cît mai vii fuseseră bucuriile“ (U.n. — p. 207). Reevaluările trecutului sînt trăite ca o palmuire a sufletului, ele descalifică, torturează: „Ea nu vrea și eu țineam, făcînd un exces de zel ridicul, să aibă un copil care probabil nu era al meu... Aș vrea să fiu biciuit pînă la sînge, să fiu călcat în picioare“ (U.n. — p. 207). Insistența analitică, tăierea firului în patru, labirintul ipotezelor sînt realitatea interioară dramatică a unui suflet scindat între teama de a nu-și agrava, din slăbiciune, ratarea și, de cealaltă parte, o moarte lăuntrică, smulgere din trecut.

Compozițional, dubla deschidere a fiecărui moment de „prezent“, spre trecut ca și spre viitor, continuul fond de îndoială pe care se desfășoară monologul introspectiv creează romanului, în ceea ce constituie chiar miezul lui, o omogenitate extraordinară, fără nimic încremenit însă. Prezența conștiinței este înainte de toate această multiplă refacere a drumului între timpurile existenței și urmele, proiecțiile lor lăuntrice, într-o încercare mereu reînnoită de a unifica ființa interioară a eu-lui¹⁴. Monologul rațiocinant al eroului, textură labirintică, degajă o poezie specială a impasului cerebralității, face să circule în text un sentiment al duratei și sugerează o tensiune aparte, de suflet menținut mereu în alertă, frămîntat de teama — și tocmai în aceasta rezidă noblețea lui — ca nu cumva să nu fie (sau să nu fi fost) la înălțimea experiențelor date lui.

Față de radiografia „geloziei“, a doua carte a romanului dă tot timpul o impresie de fărîmîtare, de mozaic de notații. De la început există percepția justă a intrării într-un alt climat de existență, a unei desprinderi: „Din oamenii aceia, din lumea lor cu bucurii și deznădejdi, cu permise și aniversări, care era și lumea mea, m-am desprins odată cu camarazii mei — ca pe un vas

nevăzut. De cîteva zeci de minute, o parte din noi sîntem morți, efectiv în starea unor condamnați cărora li s-a respins cererea de grațiere, în ajun“ (U.n. — p. 221). Între prezent și trecut se așază, imens, distanța interioară produsă de gîndul ascuțit al proximității morții, care acoperă totul, dizolvă tot ce nu intră în relație directă cu el. Schimbare de regim sufletească cu consecințe multiple, dar cele mai semnificative și mai evidente totodată sînt cele care privesc ritmul, natura și sensul notațiilor „jurnalului de front“ al sublocotenentului Gheorghidiu.

Frapează mai ales o izolare neobișnuită a senzațiilor, dilatarea lor pe fondul unei așteptări nude. „Dintr-o dată, din noaptea dinaintea noastră, (...) ca o solie dintr-un gol, din bezna unei odăi întunecate, s-aude o răpăială de focuri plesnite de armă. E singură în tot cuprinsul lumii. E originară ca întîiul om pe pămînt și nu o voi uita pînă la sfîrșitul vieții, niciodată“ (U.n. — p. 225). Primele împușcături, primul prizonier, primul atac, primii răniți și morți... Totul este înregistrat cu o acuitate care sugerează perceperea plină, netă a clipei. Un marș în noapte se descompune în notații ale încordării tuturor simțurilor. Zgomotele, dar și tăcerea, lumina unei rachete izbucnită din beznă, vederea unui tîrg incendiat se imprimă într-o memorie proaspătă, parcă fără nici un trecut. Setea, frigul, istovirea fizică absorb conștiința de sine a eroului la același nivel al trăirii în senzație. Iată experiența fricii, a crispării lăuntrice, în fața primului glonț simțit ca al său, căzut „plescînd îndesat și metalic în pămîntul afinat al miriștii. Unul singur, dar parcă m-ar fi lovit în frunte. Am avut, cu adevărat, impresia sleitoare că același plesnet înfundat l-ar fi avut și în fruntea mea. Au mai fost apoi numai decît altele, dar să mă descheie în tot sufletul, ca asta, nici unul“ (U.n. — p. 247). Paginile excepționale din capitolul *Ne-a ocoperit pămîntul lui Dumnezeu*, care fixează atmosfera dizolvantă a trecerii prin focul de baraj al artileriei germane, nu notează decît mișcarea și senzațiile. Spațiul și timpul suferă aceeași mărunțire, ea însăși reflex al terorii morții. „Problema de a ști dacă te oprești lîngă un smoc de iarbă, sau lîngă un mușuroi

de pământ, e ca de la începutul lumii“ (U.n. — p. 302). Crispăre continuă: „Cum s-a terminat o ruptură, corpul tot, o clipă sleit, își înjumătățește răsuflarea și se încordează iar, sec, în așteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos“ (U.n. — p. 303). Monologul introspectiv presupunea o durată, un continuum temporal al gesturilor și faptelor scrutate analitic, timpul războiului este, dimpotrivă, unul al rupturii, al discontinuuului. E o trăire în fragment, o ținuire în clipă (oricare din ele putând fi ultima).

Desigur, cartea a doua nu se reduce la notații senzoriale. Există, însă rare, ecouri reflexive ale situațiilor trăite, descoperirea unui înțeles al reacțiilor reflexe: „De vreme ce tu tot mori, e ciudat, dar preferi să fie când atacă și nu când fugi. (...) atacând, îți alegi, tu parcă, moartea; urmărit de altul și ajuns din urmă, moartea ți-e impusă. Ești în clipa morții, în întiul caz, un sinucigaș, în al doilea un ucis și încerci toate sentimentele celui asasinat“ (U.n. — p. 235). Astfel de reflecții, atâtea câte sint, nu sint totuși decât prelungirea în inteligență a gesturilor, nu au cum să închege un curent unitar și unificator. Textura jurnalului de război este făcută mai ales din consemnări ale mișcării, din dialog scurt, de regulă subordonat ei, și din „graficul“ senzațiilor, toate de natură să impună o sintaxă prin excelență a discontinuuului, a rupturii și fragmentarului. O scriitoare de la Ela îl face pe erou să numească net bariera care desparte lumea frontului de tot ce nu e ea: „Ei au acolo pe «mîine»“ (U.n. — p. 319). Războiul, experiență a viețuirii în umbra morții, instaurează o psihologie a existenței provizorii, fără autentică memorie și fără o deschidere spre viitor. Timpul ei e prezentul, clipa desfăcută din legături, unicizată, și de aceea percepută ca definitivă: trăire intensă a raporturilor primordiale cu lumea (mișcare, senzație), în care sufletul reface, suspendat, în fiecare punct al regăsirii lui de sine, o conștiință liminară a identității lui.

O minimă comunicare între fărîmele acestea de timp al vieții provizorii există totuși, chiar dacă rareori for-

mulată explicit în text. E un fel de privire cu care eroul își urmărește parcă metamorfoza interioară, angajarea în noi tipare de existență, o dedublare a celui care se vede „ca obiect și subiect totodată“¹⁵. Mutațiile produse astfel, sedimentările experienței traversate, verificările și reevaluările de sensuri implicate în ele au liniile lor de continuitate, o dialectică și o progresie ascunse în compoziție. „Mozaicul“ de notații și impresii este străbătut de fluxul mai adînc al unei meditații sugerate, nespeculative, aproape total absorbită în raporturile și fluxul, deci în „sintaxa“ momentelor trăite.

Sufletul prins altădată în păienjenisul ipotezelor și întrebărilor, în meandrele analizelor fără sfîrșit, descoperă cu o prosepție de început de viață lumea din afară: „Sînt atît de prins de belșugul de vederi și senzații din afară, că nu am timp să-mi mai simt sufletul“ (U.n. — p. 228). În general toată această parte a romanului e de o mare densitate a descripției, vizualul are aici în același timp ceva virginal și halucinant. Totul depinde de o dispoziție interioară, de accentul unei emoții: „Ziua aceasta, pe care n-o mai așteptam, e altfel pentru mine. Parcă sînt într-un peisaj nelumesc. Simt ce trebuie să simtă morții cînd străbat livezile și plaiurile văzduhului“ (U.n. — p. 234). Pagini de o artă excepțională făceau, la sfîrșitul cărții întii, din drumul eroului în munte, spre Cîmpulung, și din cel de întoarcere, un peisaj-état d'âme, luminat în două tonalități deosebite, ca în pinzele unui Monet al luminii interioare. Ceea ce era însă o excepție devine în cartea a doua o dominantă, notația impresiei atinge în concentrarea și serialitatea ei ritmică valoarea unei metafore *in absentia* a jocului de nuanțe în jurul unei realități psihologice centrale: trăirea în clipă, realizarea unicității ei prin însăși perceperea plenară a reliefului senzației, lucrurilor, momentelor.

Mișcarea este și ea altfel valorizată într-o asemenea perspectivă: „Călcăm prin albia unui pîriu pînă la genunchi, dar nu simt nici urmă de umezeală. Îmi trec limba peste buzele arse ca de o spuzeală. Intrăm într-o livadă și după ce am alergat prin ea, începem urcușul unei coaste. Înțeleg și mă îngrozesc. Stă deasupra noas-

tră ca o cetate de sute de metri înaltă, prăpăstioasă, Măgura Branului. Pornim la asaltul ei, mereu în fugă...” (U.n. — p. 233). Jurnalul de front e plin de astfel de notații. Totul se derulează rapid: mișcare, senzație, imagine, gând. Ceea ce rezultă e o sugestie de durată fără pete albe, o temporalitate străbătută cu aceeași angajare sufletească intensivă în fiecare din punctele ei. Timpul verbal folosit e prezentul (în cartea întâi, retrospectivă, erau timpurile trecutului), timpul e trăit ca o mutare dintr-o clipă în următoarea. Lipsesc iradierile lor reciproce, alunecarea fluidă. Atitudinile sînt cel mai adesea nepregătite, gândul nu le premerge, dimpotrivă, ele sînt urmate de reprezentarea lor pe un ecran interior, nu fără o sugestie de surprindere în fața propriilor reacții: „Merg, așa de-a-ndăratelea, cu sabia scoasă, la șapte pași înaintea oamenilor, ca un șef de muzică militară la defilare” (U.n. — p. 237). Nu e aici o „dedublare”, o împărțire între mișcarea autonomă și gândul care o urmează uimit, ușor ironic chiar?

Războiul este în romanul lui Camil Petrescu o experiență morală, de conștiință. Discretă, dar certă este organizarea în text a unor direcții pe care se produc mutații, înțelegeri, maturizări, astfel încît ecurile la mare distanță ale momentelor, unele într-altele, leagă ansamblul în perspectiva sugerată a unor decantări de sensuri trăite. Una din aceste linii de redefinire interioară este cea a descoperirii omului „de alături”, a oamenilor pur și simplu, cu care eroul se simte împărtășind același destin. Nici un accent fals, de eroism de paradă, dar tocmai de aceea un sentiment adînc bărbătesc, al camaraderiei, neegalat de nici un alt scriitor român. Frica, chiar cele cîteva momente de lășitate, la început, ale soldaților săi, trecerea de atîtea ori, alături, sub suflarea morții, pecetea acelorași vitregii sînt o școală dură, incomparabilă, a cunoașterii omului: din sine și din ceilalți. Fără nimic forțat, perfect integrată cronicii aspre a unor întîmplări de război în literalitatea ei, scena nopții de frig din *Post înaintat la Cohalm* are poate și o dimensiune simbolică, de semn al solidarității umane, cu căldura ei benefică. Ultimele două capitole legate de experiența frontului implică în fiecare

clipă a situațiilor-limită traversate (țintuirea sub focul artileriei dușmane, retragerea), unda ghicită a unei frățietăți esențiale, care nu are nevoie de cuvînt pentru a se transmite și a se simți împărtășită.

Pus în situația de a ucide sau de a risca să fie el ucis, omul este pe cîmpul de luptă un „actor” care poate juca în orice secundă rolul unei ținte pentru dușman sau, dimpotrivă, pe cel al țintașului care hotărăște el moartea altuia. Secvența așteptării, cu arma la ochi, a celor cîțiva călăreți inamici care ignoră primejdia ce-i pîndește evocă zecile de momente din roman (marșuri de noapte, înaintări în avangarda trupelor etc.) în care ei, ochitorii de acum, simțeau acut amenințarea, nesiguranta unui spațiu al dușmanului nevăzut, gata să lovească. Hăituiți metodic de tirul reglat „la vedere” al tunarilor nemți, eroul și camarazii lui rememorează o clipă propriile „sentimente de vînători, cum trăgeam noi la Bran, de sus pe Măgura” (U.n. — p. 302), cînd, văzuți de la 800 de metri, ceilalți nu erau oameni, ci „soldați de plumb”. Romancierul nu face din asemenea străfulgerări revelatoare ale conștiinței un reazim pentru a scoate din ele o concluzie defetistă (sensul istoric al războiului de eliberare a Transilvaniei fiindu-i limpede scriitorului), el lasă întregă valoarea lor de mărturie a tresăririlor unei conștiințe prinsă în răsturnări de raporturi revelatoare.

Liantul fundamental — și cel mai consecvent pus în lumină — al cărții a doua este totuși altul: întrebarea mereu reluată dacă este acesta „războiul adevărat”, cu tot ce implică ea în planul verificării de sine și al aprofundării existenței în spațiul interior al conștiinței. Dar semnificația acestui leit-motiv depășește cadrul jurnalului de front, regăsind prin notele ei cele mai adînci temeliile de unitate interioară ale întregului roman. Pricină pentru care discuția trebuie situată într-o perspectivă a valorii semantice proprii arhitecturii de ansamblu a textului, marilor ei raporturi dominante.

Eroul romanului intra în întâia noapte de război cu gândul unei verificări supreme a eului său autentic, în examenul absolut al înfruntării morții: „Orgoliului meu i se pune acum, dealtfel și o altă problemă. Nu pot să dezertez, căci, mai ales, n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare“ (U. n. — p. 221). Se înțelege că într-o atare perspectivă curajul ca realitate umană concretă, nu abstractă categorie morală, devine unul din reperele insistent fixate de conștiință. Prin observație și autoobservație. Nu sînt ocolite gesturile de bravură neroadă, inutilă, gândul (cu ceva de psihologie de adolescent în el) de a se distinge, de a uimi, nici consemnarea francă a momentelor de teamă, de crispare lăuntrică etc. Personajul măsoară mereu distanța dintre actele lui de curaj și starea interioară care le corespunde, cu nuanțele ei adesea paradoxale. Nu căutarea unei „definiții“ a curajului trăit e esențială, ci o autosupraveghere ca în fața unui test hotărîtor. Tremurînd, noaptea, în cîmp, el se întreabă dacă de frig sau de frică. Pe punctul de a fi trimis în țară, bolnav, pălește la gândul că ar putea fi bănuț de lașitate. Axa lui sufletească este nevoia de a-și apăra de orice degradare propria sa imagine interioară, punînd-o în același timp mereu la încercare. Nu de a se înfățișa pe sine ca pe o colecție de virtuți (slăbiciunile, vulnerabilitatea, naivitățile lui îi păstrează adevărul omenesc), dar de a nu suporta ridicolul, postura nedemnă, inferioritatea morală.

La capătul unor epuizante încercări, rănit, eroul se întreabă dacă nu a fost „prea de tot demoralizat de focurile de baraj“, din infernul cărora abia se smulsese: „E o întrebare care nu m-a slăbit niciodată în război, dar care acum mă chinuie mai stăruitor ca oricînd. Alături, în locul meu, s-ar fi purtat mai demn?“ (U. n. — p. 310). Iată punctul de atingere între nevoia neconținută de verificare morală, de măsurare a „înălțimii“ sufletești, și constanta orgoliului. De aici și obsedanta

întrebare dacă acesta este „războiul adevărat“ sau nu. Valoarea omologării de altitudine sufletească depinzînd de dificultatea „testului“, e important ca experiența frontului, așa cum a trăit-o el, să rămînă comparabilă cu aceea a marilor campanii. Dialogul cu un ofițer german rănit se transformă într-o tentativă de a obține confirmarea unei comparații posibile între Verdun și realitățile frontului românesc. O clipă neliniștea este extrapolată chiar în ipoteza patetică (și absurdă) a unei „inferiorități de rasă“, a neamului. Lectura mărturiilor de pe alte fronturi duce însă la concluzia liniștitoare că sub un bombardament direct dirijat, cum fusese cel trăit de el, „Oricine ar fi încercat aceeași descurajare“ (U. n. — p. 311). Este în toate acestea semnul unei sensibilități dureroase a orgoliului. Personajul nu se poate susține interior decît pe o imagine a eului său demnă înainte de toate de propria stimă, severă, exigentă.

Dar nu numai „scăldîndu-se în moarte“, ci și în cea-laltă viață, anterioară războiului, îl obsedase aceeași dorință de a-și stabili cota morală, valoarea umană, în raport cu a celorlalți: „În aceleași împrejurări, alții cum s-ar fi comportat?“ (U. n. — p. 310). Tortura incertitudinilor legate de iubirea lui pentru Ela își arată astfel tilcul mai adînc. Nu numai că ele erau o suferință de neconceput în afara unei complicații și fineți sufletești care nu pot fi ale oricui, dar însăși refacerea lor ciclică dezvăluie în ambele regimuri, într-al „fericirii“ ca și în cel al îndoielii, fațetele orgoliului. Trăind necredința și frivolitatea femeii iubite ca pe o umilință degradantă, rușinoasă, el transformă acest complex, prin sublimări intelectuale, într-o dramă a relativității cunoașterii, asociîndu-i acesteia și un prestigiu al suferinței sufletești, lucide. Atrage atenția o notă care revine adesea în roman. Ori de cite ori, însoțit de o altă femeie, personajul smulge Elei o expresie îndurerată, el încearcă o satisfacție caracteristică. „Cînd o vedeam cît suferă, simțeam că în mine se cicatrizează răni (cărora altfel le-ar fi trebuit luni și ani) așa, în cîteva minute, cum cresc palatele sub privirea magică a fachirilor“ (U. n. — p. 149). Dorința de a capta privirea femeii este

un substitut al nevoii de admirație, care să-l confirme lui însuși: „Faptul că mă privea, era pentru mine ca o scufundare în apa vieții“ (U. n. — p. 148). Nici o mirare că fiecare „prilej de a o vedea“ înseamnă de fapt, pentru el, a se ști văzut, privit de ea cu „ochi mari și îndurerați“. Și când, despărțiți, o caută cu înfrigurare, ce anume îi dă mai presus de orice neliniștea, nevoia de a se afla în preajma ei? „Aș fi vrut să văd capul acela mic de statuie greacă, blond, cu ochii albaștri, cum e acum, în formă nouă, să văd dacă mă privește cu ură, cu indiferență“ (U. n. — p. 125). Nu se citește aici aceeași preocupare de a avea o măsură a ceea ce a însemnat el (și speranța secretă că poate continuă încă să însemne) pentru celălalt, față mai discretă a orgoliului de care rămâne impregnată mereu, într-un fel sau altul, iubirea lui? Și rarele, trecătoarelor lor răstimpuri de fericire, urmînd împăcărilor, cum apar ele, ce urmă lasă în conștiință? La mare, pe plajă, frumusețea trupului tînăr al Elei „aduna toate privirile“ (U. n. — p. 129). Orgoliul bărbatului e de a fi el cel preferat, cel ales de o femeie atît de dorită și, prin răsfrîngere, de a fi privit cu un amestec de admirație și invidie. A însemna totul pentru o femeie pe care altfel nimic altceva decît pasiunea exclusivă n-ar împiedica-o să aibă dragostea oricărui alt bărbat (așa o vede eroul, în iluziile lui, pe Ela trăind, la Cimpulung, numai cu gîndul la el, voluntar izolată) este fără îndoială una din expresiile posibile ale nevoii de confirmări din afară în linia imaginii înalte ce și-o face despre sine (și pe care toate gesturile și atitudinile lui o implică) un eu deopotrivă orgolios și neliniștit, vulnerabil.

Iubirea dramatizată de îndoială, războiul ca experiență a confruntării cu moartea sînt astfel în primul rînd verificări de sine, două imagini ale unei realități umane interioare și, prin aceasta, ele comunică, reiau din două unghiuri diferite impactul conștiinței cu existența. Titlul, împărțirea romanului în două părți, diferențierile lor nu puține și nici neglijabile de textură și

formulă stilistică au determinat critica să acorde o atenție deosebită construcției romanului, fie mai adesea socotindu-l un roman scindat, lipsit de unitate compozițională (E. Lovinescu, P. Constantinescu, G. Călinescu), fie, dimpotrivă, în replică față de o asemenea poziție, căutînd să pună în lumină coeziunea lui internă, raporturile de semnificație care leagă și centrează ansamblul. Refuzînd, pe drept cuvînt, să vadă în *Ultima noapte de dragoste, înțîia noapte de război* două romane juxtapuse, interpreții mai noi ai operei scriitorului insistă mai ales asupra răspunsului pe care îl dă experiența războiului, cu drama ei sobră și imensă, colectivă, zbuciumului exacerbat (și semnificațiilor lui supralicitate) în jurul îndoielilor și neliniștii iubirii¹⁶. Este cu siguranță argumentul esențial: care merită însă aici reluarea într-o analiză mai largă a construcției romanului și a sensului ei.

Dincolo de primul capitol („prolog“ căruia îi răspunde, simetric, epilogul din *Comunicat apocrif*), cartea întîi este povestea iubirii lui Ștefan Gheorghidiu, amplă paranteză retrospectivă întinsă pe patru capitole. Dar această întoarcere în timp e departe de a fi omogenă, de a păstra mereu aceeași substanță și atmosferă. Adevăratul monolog analitic (și autoanalitic) nu începe decît cu momentul excursiei „în bandă“, la Odobești, primă ipostază a „geloziei“ eroului. Înaintea ei se desfășoară un fel de pre-istorie a cuplului, ceva ce îi apare personajului — narator ca o vîrstă de aur, iremediabil pierdută, a iubirii lor. În ce legături stă această primă parte a romanului cu dialogul de experiențe („gelozia“, războiul) care îi urmează și cu fiecare din ele în parte?

O dragoste și o căsătorie de tineri săraci, o moștenire neașteptată și răsturnarea socială produsă de ea, un început de cunoaștere a lumii în care averea proaspăt dobîndită îi propulsa, cam aceasta este „materia“. O ambianță morală (social-morală) înainte de toate, pe care eroul o respinge structural. Unchiul Tache, Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu-Lumînăraru sînt, fiecare în felul său, întruchiparea unei mentalități față de care valorile în care crede el se definesc sistematic prin

opozitie. Cultului banului, cupidității în genere, energiei rapace și lipsei de scrupule necesare pentru a „ajunge“, imposturii de orice fel, Ștefan Gheorghidiu le opune o prețuire a adevărului, a sensibilității și inteligenței, a loialității, a culturii, unite toate prin aceeași gratuitate subliniată într-o lume mercantilă, incapabilă de elanuri mai înalte. O masă dată de unchiul bogat și bolnav, rivalitățile legate de moștenire, o scurtă, dar edificatoare trecere prin culisele vieții de afaceri și politice a vremii devin prilejuri de distanțare morală. Centrul nu e, de aceea, o imagine a societății timpului (deși elementele ei există în roman și încă într-o viziune foarte corozivă), ci confruntarea, delimitările caracterizante. Toată literatura lui Camil Petrescu este o afirmare (și dezbatere) a valorilor autentice, dar gestul afirmării este la el întotdeauna polemic, în raport cu ceva : de obicei în raport cu false valori și cu tot ce ridică obstacole în fața celor adevărate.

Personajul are învederat conștiința superiorității lui și a celor care îi seamănă lui față de ceilalți. Nu e o iluzie necesară : el le este superior. Când pare să-și atragă dizgrația bogatului unchi, clipa cea mai gustată e cea a admirației femeii în fața ridicării lui deasupra calculelor : „În fața mea am întâlnit însă ochii umezi de emoție și admirație ai nevastei mele și un suris trimis ca o promisiune de sărut. Singuri noi riscam, cu voie bună, o moștenire...” (U. n. — p. 45). Până aici nimic curios. Ce poate fi mai firesc decât dorința regăsirii alături, de parte de prudența meschină, mînată de interes, a celorlalți ? Dar există și un revers al acestei dorințe și acesta nu e altul decât orgoliul eroului de a se ști, în plan intelectual, la o mare distanță de ea și tocmai de aceea urmărit de privirea ei devotată și timidă. Ela trebuie deci să se intereseze de pachetul cu *paté de foie gras*, dar să silabisească „cu greu“ titlurile de lucrări filozofice străine pe care le citește el : „Așa o doream, răzvrătind, fermecător lacomă, pachetele de la băcănie și în același timp privind cu sfială pachetul cu cărți, pe care ea nu le citea, dar știa cel puțin că prețuiam mult, ba chiar le frecventa și se interesa de ele, cu politețea cu care saluți și întrebi de sănătate pe domnul

important pe care-l respecti, dar în a cărui companie te plictisești“ (U. n. — p. 56—57). „Prelegerea“ de istorie a filozofiei (ironizată în critică, nu fără temei) ținută femeii coplesite de cultura și inteligența lui superioară răspunde aceleiași viziuni interioare (a scriitorului) de cucerire a iubirii cu „armele“ spiritului.

Dacă s-ar rămîne numai la atît, distribuirea aceasta de roluri între bărbat și femeie încă nu ar depăși sugestiile axei cerebralitate (rezervată lui) — senzualitate (proprie ei) : el explicîndu-i, simplificat, pe Kant, ea ascultîndu-l, „proastă mică“, trup oferit contemplării „ca o bucurie a serii“ (U. n. — p. 82). Dar este în tot ce face și spune ea o notă de infantilism gustată cu delicii din perspectiva lui : „mutrele“ îmbufnate sau mirate, graba ei inocentă de a da toate răspunsurile naive răsturnate de meditația filozofică, turnura unor replici („Dar lumea de ce spune că știi ?“ — U. n., p. 81 ș.a.). „Serioasă și cuminte ca un cățeluș“ (U. n. — p. 49), sau „cu ochii vii de cățeluș întrebător“ (U. n. — p. 56), „panteră tînără“ (U. n. — p. 58), „panteră întăritată“ (U. n. — p. 93), „ca o mare pisică“ (U. n. — p. 63) sînt asocieri care subliniază mereu o animalitate grațioasă : și tocmai aceasta e nota ei, oricît i se atribuie „o inteligență care irumpe“ etc., etc. Ela este (și regretul este că ea nu și rămîne) un „spectacol minunat“ (U. n. — p. 40) și atît. Eroul nu o vede de fapt pe ea, ci proiectează în ea o anumită imagine a feminității cum o visează el⁷. Este o întîmplare că numele eroinei (pînă atunci „fată dragă“ sau „nevasta mea“) nu apare decît în pragul primei rupturi dintre ei ? Atunci și nu mai înainte, pentru că de atunci începe el să o vadă pe adevărata Ela.

Dar femeia care trezise de la început bărbatului orgoliul de a fi iubit de „una dintre cele mai frumoase studente“ (U. n. — p. 40), a cărei grație vine toată dintr-o tinerețe neatinsă de nici o ardere a spiritului și sufletului mai adîncă, nu putea să nu-și găsească adevărata ei serie, care este aceea a „bandei“, a Anișoarei, a lui G. : așa cum un suflet geamăn eroului este „doamna în vîrstă“ a tuturor dialogurilor de idee rafinată din roman. Paradoxul aparent este că, într-un

fel, Ștefan Gheorghidiu o iubește tocmai pe această nouă Ela, pe care nu o mai domină și nu și-o mai poate explica: nu e nici „femeiușca frumoasă ca o statueta“, răsfrînt în privirile căreia eroul să se iubească pe sine, și nici nu aparține familiei lui sufletești, ca el să-i poată aplica ei logica propriei lui structuri. Impasul lui, antinomiile cunoașterii trăite în iubire vin tocmai de aici, dintr-o asemenea încercare de a gândi o Ela consecventă cu sine și dragostea pentru ea, torturată de îndoieli și frămîntare lăuntrică, este în mare măsură fascinație a inteligenței în fața a ceea ce o dezarmează, o intrigă¹³.

Dar ceea ce am putea numi (acceptînd ideea că romanul are structural trei părți, nu două) pre-istoria cuplului și prima imagine a eroului nu pregătește numai monologul introspectiv crescut din realitatea interioară a „geloziei“. E drept, luminînd orbirea lăuntrică produsă de orgoliu, de o caracteristică vanitate masculină, ele explică trecerea de la „fericirea“ începuturilor la răsucirile dureroase, de conștiință, de mai tîrziu. Tot ele fac însă drum deschiderilor de sens care vor centra ultima parte a romanului, jurnalul de front. Nu numai prin amploarea deosebită dată notației sociale, marelui cîmp tematic al imposturii (improvizațiile lui Tănase Vasilescu-Luminăraru, discursurile belicoase ale domnului Predescu sau ale oratorilor de la Cameră, felul în care este pregătită și condusă armata română în război fac parte din aceeași clasă a simulărilor culpabile), ci mai ales prin această neconținută nevoie a conștiinței eroului de a adînci cunoașterea de sine, de a se verifica în raport cu marile experiențe: confruntarea de aproape cu morala socială, iubirea, moartea. O neîncetată redefinire interioară și o aspirație acută spre densitate a trăirii în conștiință. Actul ieșirii din orbirea narcisistă a orgoliului („fericirea“) este capital: mișcarea care urmează este un fel de luare în posesie a propriei realități dramatice lăuntrice (antinomiile cunoașterii), iar acesteia îi va răspunde mai tîrziu descoperirea lumii din afară, a dramelor colective. Vindecare de solipsism printr-o experiență care maturizează? Desigur, dar maturizarea nu s-ar fi realizat dacă mai înainte, prins în tensiunile incertitudinii, sufletul eroului nu și-ar fi am-

plificat prin ațintire lucid-febrilă viața conștiinței, rezonanța ei lăuntrică. Ambele mișcări ale conștiinței i-au fost necesare intrării depline a eroului în posesie de sine: aprofundarea lăuntrică deopotrivă cu ieșirea din cercul închis al eului. „Căutam o verificare și o identificare a eului meu“ (U. n. — p. 221), iată esența întregului său drum. Cînd se desprinde, în final, de trecut, o poate face nu numai pentru că războiul a redus îndoielile iubirii la dimensiunea lor reală, ci și pentru că el a cîștigat conștiința unei identități interioare ferme și pe aceasta nu i-a dat-o, singură, nici una din experiențele de existență traversate (socialul, iubirea și „gelozia“, războiul) ci dialogul, comunicarea și răsfrîngerile lor unele în altele în „oglinzile paralele“ ale conștiinței întrebătoare, exigente, dramatice. Compoziția romanului este proiecția acestor distilări și decantări de sensuri trăite, asumate în complexitatea tensiunilor lor și cu „orbirea“ (absorbirea în ele) necesară pentru a percepe esența și limitele condiției umane, intens, pînă la capăt.

Un „dosar de existențe“ se definește de la început **Patul lui Procust**, al doilea roman al scriitorului și fără îndoială cel mai revelator pentru o artă personală a construcției. Comparat cu *Ultima noapte...*, el nu se mai susține pe o perspectivă unică, urmărită în resituările ei prilejuite de mari experiențe (iubirea, războiul) cum era cea a lui Ștefan Gheorghidiu, nu o „voce“ mereu aceeași, ci mai multe (doamna T., Fred Vasilescu, Ladi-ma, „autorul“), nu un unic „punct de vedere“ (cărui-a nu-i lipsea însă deloc un dramatism al său, lăuntric), ci cîteva, fiecare cu mutațiile lui interioare, se aud și își răspund în text, îi construiesc acestuia o arhitectură materială, „literală“, și, în filigranul acesteia, una de sens. Nu e o întîmplare desigur că de la primele pagini astfel de stratificări și semnele lor te întîmpină deja: o intenție de polifonie e consubstanțială romanului și se împletește în tot ce constituie iradiere, creștere a sugestiilor în jurul unui centru viu al operei în discuție.

În romanele lui Rebreanu (mai ales în *Ion*) și ale Hortensiei Papadat-Bengescu, chiar la Camil Petrescu în primul său roman, degajarea unei ordini a construcției este o operație care cere un anumit efort critic, o scrutare insistentă a raporturilor interne proprii textului: compoziția lor este „ascunsă”, indiciile unei logici a ei există, însă discret, fără a se autosublinia. În *Patul lui Procust*, dimpotrivă, semnele unei arhitecturi speciale sînt peste tot prezente. Și nu e nimic prea paradoxal în faptul că tocmai „ruptura” dă nota dominantă a tectonicii textului, îndrumînd spre o altfel de coerență. Cîteva scrisori semnate de o enigmatică „doamnă T”, pagini de confesiune („după-amiază de august” a lui Fred), numeroasele „note de subsol”, cele două epiloguri ale romanului îl constring mereu pe cititor să perceapă apartenența lor la planuri diferite ale unui întreg de mare complexitate, să simtă schimbările de perspectivă, efectele de montaj. E limpede că toate aceste *coupures* sînt expresia unui refuz programatic al continuului, că ele obligă la căutarea unității în adînc (în ordinea semnificațiilor), dincolo de suprafețele dislocate.

Nu numai marile stratificări ale romanului, cu frontierele lor vizibile, ci și alcătuirea interioară a fiecărui asemenea „strat”, mergînd pînă la o elaborată punere în pagină a textului, indică aceeași voință de discontinuitate. Romancierul nu lasă nici una din perspectivele parțiale posibile să se instaleze, începuturile de fixare într-o atitudine și un ton sînt mereu combătute, destrămate. De aici acele segmentări care nu-și ascund artificialul, în ciuda unei minime motivații existente: fluxul rememorărilor și reflecțiilor lui Fred — întrerupt de intrările și ieșirile Emiliei (pretextele sînt abia camuflete: cafeaua, o ceartă cu croitoreasa etc.), alternanța scenelor narate (sau reproduse dialogal) cu articolele de ziar etc., în unele „note” mai ample, ca acelea care îl evocă pe Ladima-jurnalista, chiar fragmentarea confesiunii doamnei T. (mic jurnal, în fond, discret și eliptic) în cele trei scrisori, țin toate de o tehnică a compoziției unitare. Menirea capitală a unor astfel de procedee este de fapt de a semnaliza cititorului exigen-

țele unui alt tip de lectură decît cea cerută de romanul tradițional, o lectură intensivă, atentă la simetrii, relații, convergențe, în care pulsează unitatea de semnificație a întregului.

Pentru a se construi pe sine ca o unitate de ordin superior, pentru a-și semnala densitatea de sens de adevărată „metaforă epistemologică”, romanul rupe mai întîi cealaltă unitate, care s-ar fi oferit direct lecturii: nu numai de acțiune (afabulație)¹⁹, dar și pe cea a unui monolog analitic și autoanalitic cu focalizare unică (ca în *Ultima noapte...*). În locul acestora se clădește o structură voit policentrică, pluridimensională, în care jocul centrilor și al axelor de semnificare degajă o polisemie bogată, în principiu mereu deschisă. Ceea ce nu exclude în *Patul lui Procust* nici ierarhizările de perspective, nici integrarea lor progresivă pînă la un sens de ansamblu, departe de a însemna cristalizarea într-o teză sau idee ultimă, care să rezume viziunea romanului. Cum și din ce nuanțe se realizează acest dificil și pretențios echilibru interior al construcției în capodopera lui Camil Petrescu e rolul analizei să arate, intrînd în studiul creșterilor semantice pe care compoziția le organizează.

Desigur, miezul romanului este în ampla relatare din *Într-o după-amiază de august*, care ocupă și un spațiu mult mai întins decît tot ce o precede sau îi urmează. Scrisorile doamnei T., epilogurile I („povestit de Fred”) și II („povestit de autor”) stau în raporturi semnificative cu aventura interioară trăită de Fred Vasilescu între Emilia, scrisorile lui Ladima și ecourile propriului său trecut. În construirea sensului, rolul lor nu este mai mic decît al confesiunii lui Fred, dar în timp ce aceasta are relieful ei intern de motive și semnificații, deschiderea și finalul romanului nu participă la sens decît raportate la nucleeele semantice din complexa secțiune mediană. Totuși, deși dependent — dintr-o perspectivă ultimă — de țesătura de sugestii propriie descoperirilor lăuntrice ale lui Fred, începutul, spre deosebire de sfîrșitul *Patului lui Procust*, are în situarea sa compozițională un statut mai nuanțat, apt de o anumită rede-

finire în durata lecturii. Să vedem care sînt sursele acestei mobilități specifice a înțelesurilor proiectate de paginile ce deschid romanul.

Doamna T. evocă în cîteva scrisori (adresate „autorului”) momente de existență și mai ales atmosfera lor afectivă, fără nici o preocupare de a crea între ele alte legături decît cele care țin de stilul interior al unei sensibilități, de marca unei personalități sufletești de mare finețe. Unitate involuntară, înscrisă în fiecare din răspunsurile pe care personajul le dă întîmplărilor trăite, nu atît gesturi cît traiect lăuntric, de reacții adesea contradictorii, numai imperfect și înșelător răsfrînte în afară. Nu ceea ce se întîmplă în aceste pagini concentrate constituie valoarea lor excepțională, ci notațiile prețioase de climat interior, în care se produc și au un sens evenimentele discrete care compun existența autentică : emoția, înțelegerea, comunicarea.

Este o atmosferă impregnată de o nobilă sensibilitate, nervoasă, imprevizibilă în „salturile” și răsturnările ei, niciodată însă reductibile la simplul impuls capricios. Pe doamna T. o „crispează” de pildă acele întrebări (ale lui D.) care nu pot avea „decît un răspuns”, dar în clipa următoare primei reacții încearcă să-i atenueze „brutalitatea”. Altă dată : „Cererea asta în rate și perfidă m-a revoltat” (P.P. — p. 24)²⁰. O întîlnire în tren cu „X”, bărbatul iubit, însoțit de o altă femeie, devine o suferință insuportabilă cînd înțelege că unul din martorii întîmplării „studiază penibila întîlnire ca o vulgară dramă și (...) face în gînd ipoteze asupra sentimentelor mele”, simțindu-se abia atunci „într-adevăr părăsită și mizerabilă” (P.P. — p. 37). Ca să-și combată impulsia, organică la ea, de a evita „tovărășia unor bărbați mizeri ca înfățișare”, așa cum e D., îl ia de braț „poate și ca să mă pedepsesc puțin, așa cum nu știu care general fricos își pedepsea corpul fricos” (P.P. — p. 13). E mereu o mișcare în zigzag, o instabilitate care vine dintr-o sensibilitate complexă, mereu trează și, oricît de surprinzătoare în reacțiile ei, consecventă cu sine.

În jocul acestor subtile răsuciri interioare emoția și inteligența au un loc egal. „Mi s-a oprit o clipă sîngele

sub piele” (P.P. — p. 33), „și parcă din senin am început să sufăr în tot corpul” (P.P. — p. 6). „Am încrămenit cu buzele întredeschise și inima îmi palpita ca o pasăre (...) Crisparea gîtului îmi împiedeca respirația” (P.P. — p. 36), „un gînd otrăvit mi s-a împrăștiat în sînge și mi-a uscat pielea” (P.P. — p. 5) sînt notații care fixează temperatura emotivă a unei clipe, scurt și intens. Dar dedesubtul unor astfel de fulgerări se află întotdeauna un gînd, o vibrație a spiritului (de nedespărțit în fond de stările care exprimă ele însele un fel de inteligență a trupului) : teama că „un suris dăruit” ar putea fi socotit interesat, o conștiință subiectivă a degradării, durerea unei coborîri a trecutului din legenda lui singularizatoare. Fapt caracteristic, eroina trăiește cu o acuitate constant pusă în lumină mai cu seamă trecerile, schimbările de perspectivă : micșorarea sufletească și reechilibrarea (scena din tren), „zigzagul cumplit” al zilei de aparentă iubire pentru D., „ciudatul serviciu” făcut acestuia și deteriorarea semnificației lui etc. Poate tocmai pentru că astfel de reevaluări interioare implică în mișcarea lor totul : senzație, intuiție, viață a conștiinței clare.

Însă acesta este și un fel de a vorbi (al romancierului, prin personajul său) despre durata trăită ca succesiune de situații — în cîmpul unei situații — față de sine și de ceilalți, existență reconstituită în urma ei imaterială, „curgere de stări interioare” a cărei fixare o urmărea scriitorul²¹, singura care dă climatul adevărat al trăitului. Părtașă întru aceasta tuturor personajelor de prim-plan din opera lui Camil Petrescu, doamna T. se singularizează prin absorbirea completă, fără reziduuri și fără excrescențe, a reflexivității ei rafinate și nete în impresii, în reacțiile aparent cele mai libere de orice mobilizare cerebrală. A privi o floare este la ea un act de inteligență, natural pentru că topit în senzație, în impresie, fără plăcerea de a diserta mental a bengescienei Mini. În fața unui trup care îi inspiră o repulsie de neascuns, ființa ei se apără, se „refugiază” : „simțeam că tot ce eram eu mi se refugiase în ochi, în obraji” (P.P. — p. 22) ; „Tot corpul mi s-a înțepenit, refuzîndu-se” (P.P. — p. 22). Hotărîrile acestea, „autonome”, ale trupului vin

dintr-o educație atât de organic consonantă cu vocația unui aristocratism sufleteș, încît ea li se poate încredința fără riscul vreunei rătăcirii. „Și mai ales era un gînd care acum mi se întindea în sînge, drept, cum se întinde culoarea vărsată în apă“ (P.P. — p. 20). Simptomatic, metafora aceasta se repetă : între sînge (viață biologică în cea mai concentrată formă a ei) și gînd nu există bariere despărțitoare, trecerea e directă, instantanee.

Dacă este ceva care e de la început activ în construirea sensului și mai ales în constituirea climatului de lectură (potrivit unui roman ca *Patul lui Procust*) e tocmai calitatea emoțiilor pe care le evocă paginile lui de deschidere. Impresia de comunicare eliptică a unui „secret“ sufleteș, un motiv central ca acela al sensibilizării la suferință prin suferință etc., prezente deja, au nevoie de orchestrarea amplă, recurentă din *Intr-o după-amiază de august* ca să se fixeze atenției cititorului, ca să-și dezvolte cu maximă amplitudine încărcătura de sugestii. Pe ele le descoperim, întorcîndu-ne spre acordurile începutului, din perspectiva unui alt moment al lecturii. Ceea ce este însă de pe acum cîștigat, intonat deplin, este o laudă a nobleții sufletești, prin dezvăluirea delicatelor ei mecanisme de reacție. Emoția, în acest înțeles, este în viziunea scriitorului una din formele cele mai înalte de viață interioară nu pentru că ar scurtcircuita controlul rațiunii, reflexivității etc., ci tocmai pentru că ea suspendă toate aceste compartimentări, implicînd personalitatea autentică, cu neputință de truat, într-un „gest“ unitar al reflexelor ei cele mai adînci, prelungire a ceea ce e înăscut în ceea ce e educație, cultură (de la domeniul simțurilor și pînă la cel al inteligenței).

Astfel, scrisorile doamnei T., preludiu de o calitate artistică excepțională²², în care tonul, substanța notațiilor, rezonanța discretă a accentelor dominante, totul respiră echilibru, măsură și în același timp o sensibilitate vibratilă, neîncetat de veghe, instabilă, ne introduce, ne inițiază în jocul lăuntric complicat al unor suflete în stare să trăiască altfel decît după tiparele comune și mai cu seamă altfel de drame, de o natură diferită, decît cele care compun existențele mediocre. Ele îl fac pe

cititor să se simtă părtaș la o umanitate ideală și creează în el o așteptare, o dispoziție de receptare în linia unor rafinate arderi și distilări lăuntrice. Dincolo de acordurile unei astfel de uverturi, nu poate fi decît spațiul unei aventuri interioare marcate de dramatismul special al mutațiilor sufletești, al descoperirilor și redefinirilor de sine, deschidere a unui eu, asemănătoare, comparabilă celei din „scrisori“, spre lume, spre întrebările esențiale ale existenței. Aceasta va fi substanța și atmosfera „după-amiezii de august“ a lui Fred, secțiunea centrală a romanului, în care intrăm pregătiți, modelați de nuanțele preludiului.

Cum arată una din notele de subsol ale „autorului“ încă înainte ca structura romanului s-o confirme, justificarea confesiunii lui Fred, centrul ei este în întîmplările de conștiință, în descoperirile timpului dens petrecut în casa Emiliei, dar însemnările lui nu intră nici abrupt și nici printr-o tranziție concentrată în ceea ce constituie adevăratul lor obiect, ci abia după un destul de larg ocol. De ce aceste precauții și amînări? Sînt o necesitate pur retorică, de apropiere în trepte de nucleul motivelor grave, sau ele se însumează, pe dimensiuni ne-evidente, unui întreg de sens?

Neîndoielnic, tot ce precede descoperirea scrisorilor lui Ladima (și prin ele, a dramei lui) are un rost pregătitor, este o intrare în scenă, pe rînd, a personajelor, mai exact a orizonturilor²³ lor sufletești. Ocazie mai ales de autoportretizare, de definire a eroului care „vorbește“ : de vreme ce tot ce va fi mai departe romanul (minus paginile din *Epilog II*) va primi accentul propriu sensibilității și inteligenței lui, e important ca perspectiva sa, o anumită identitate lăuntrică să se contureze înainte ca hazardul să le antreneze într-o experiență crucială. Masa la restaurant cu cei doi scriitori, de pildă, devine un prilej de a nota distanțele care despart nivelele de simțire și de complicație interioară. Judecate dintr-un punct de vedere comun, mediu, reacțiile lui Fred (a semna sau nu vecinului de masă musca din farfuria cu mîncare este o mică dramă etc.) sînt excesive. Per-

sonajul însă nu are infatuarea propriei superiorități (el trăiește momentele cu conștiința unei vinovății și stângăcii paradoxale), comparația se face în cititor și rezultatul nu poate fi decât că ea ne câștigă de partea hipersensibilității eroului. Fred e din aceeași familie sufletească de dificili, reflexivi și complicați, de o impresionabilitate extremă, ca și doamna T.

Cînd vor apărea Emilia și universul ei, conștiința delimitării va căpăta un timbru sarcastic. Nu numai platitudinea și trivialitatea monstruoasă a femeii, ci totul este văzut acum cu un ochi neîndurător și pornit: de la ambianță, interior etc. și pînă la gesturi și replică, de la conversația duducăi Valeria și pînă la mostrele caricaturale de „artă” actoricească oferite de Emilia. Obiectele, „frumusețea” de un geometrism fără expresie, lecturile (Rădulescu-Niger...), dulcele Valeriei și admirația ei sinceră pentru „talentul” surorii persecutate de regizori aparțin aceleiași serii. Notînd „gravitatea” Emiliei, naratorul comentează: „De aici e poate toată drama ei, căci de la înălțimea asta trebuie să treacă la atitudinea femeii pe care-o așezi în pat, dar fără resurse sufletești, ea nu poate găsi tranziția necesară (...) cînd însă e nevoită de interes, sau din dorință pur și simplu, să se dea, atunci între femeia îmbrăcată și cea goală e o succesiune de momente neangrenate, precipitate, indiscrete pentru deficiența raportului sufletească dintre cei care vor fi împreună în pat. Totul apare ca un șir de concesii și abandonări al căror *mobil adevărat* se ivește indiscret, jignitor și urît” (P.P. — p. 55). Acesta e tonul: de incizie fermă, diagnostic neezitant. „După-amiaza de august” e coborîrea într-o bolgie a vulgarității, a urîtului.

Nimic nu e mai revelator decât încercările Emiliei de a mima emoția, intimitatea, stările care pun la încercare acea „inteligentă a trupului”, a expresiei, proprie feminității autentice. Impostura grosieră a pseudo-actriței recheamă atunci prin ricoșeu ecurile grației naturale a doamnei T., placiditatea amorfă a uneia evocă prin contrast violent fibra nervoasă și fină a celeilalte. Rapel voit, dirijat, conținut potențial în relief al construcției: întreaga „după-amiază de august” e și un omagiu întors,

adus unei feminități ideale, singura demnă de iubire. Fred Vasilescu, „X” din scrisorile doamnei T., este astfel punctul de întîlnire a două imagini incompatibile ale femeii (cele două personaje feminine sînt singurele care nu se cunosc) și iubirii: o prezență („frumusețea” inertă a Emiliei) evocă o absență (farmecul personalității muzicale a doamnei T., de o complexă și imprevizibilă mobilitate interioară). Alăturare mereu sugerată, devenită treptat tot mai explicită (ca de pildă în reflecțiile despre fluidul de gîndire al eleganței adevărate: p. 308—309). Actualizată însă neînterupt în cititor, căruia perspectiva naratorului îi întreține reperele valorilor înalte: „Ceea ce numesc eu dreptate, sinceritate, adevăr, frumos e însă atît de departe de ceea ce corespunde la ele [e vorba de Valeria și Emilia — n.n.] acestor noțiuni, încît niciodată nu vom izbuti să ne înțelegem” (P.P. — p. 65). Delimitare implicită de altfel în fiecare reacție, care judecă fără cuvînt, însă nu mai puțin categoric, dimpotrivă.

Tot ce precede revelațiile amare ale „după-amiezii de august” este așadar nu numai un spațiu necesar, de autodefinire și caracterizare, dar și de angajare a cititorului într-un cîmp al opțiunilor nete (valori, stil al existenței interioare, ideal uman). Acest al doilea „preludiu” transformă sugestiile din scrisorile doamnei T. într-un sistem de opoziții (nu fără unele îngroșări excesive), motivele schițate anterior voit eliptic revin organizate acum într-o alternativă morală tranșantă. Sîntem desigur, noi cititorii (am fost conduși spre aceasta), alături de Fred și de doamna T., de partea sensibilității, inteligenței și fineței. Ce mutație se va produce odată cu intrarea în lumină a dramei lui Ladima?

Descoperirea scrisorilor lui Ladima în casa Emiliei e mai întîi obiect de uimire dureroasă, greu de pus de acord cu o altă imagine a lui, păstrată, interior, de Fred. „E unul care m-a iubit îngrozitor, săracul...” (P.P. — p. 87) și „un tip haloimăș”, adică „așa, cu figuri” (P.P. — p. 90), acesta e Ladima din perspectiva Emiliei. Lîngă ea, Fred Vasilescu gîndește consternat: „Ladima să o fi iubit pe femeia cu respirația groasă de lîngă mine,

de care mă încălzesc acum ca de o pernă prea îndesată?“ (P.P. — p. 90), căci pentru el aceasta e echivalent cu „a fi îngropat sufletește. Poate că Emilia exagerează, cine știe?“ (P.P. — p. 91). Eroul, care va citi scrisorile prietenului sinucis, avid să verifice dacă în ele „e cu adevărat îngropat misterul lui“ (P.P. — p. 91), are la început atitudinea unui cititor intrigat, împărțit între presimțirea unei „lumi nebănuite“, pe cale să i se dezvăluie, și speranța că totuși legenda unui „amor mare“ e numai creația Valeriei și a Emiliei. În fața conștiinței lui se deschide perspectiva unor raporturi care nu numai nu intră în tiparele existenței sale, dar îi apar de neconceput.

Truc grație căruia naratorul coincide cu cititorul naiv (din orice cititor), Fred se întreabă „ce-i putea scrie Emiliei“ (P.P. — p. 94) un om ca Ladima, caută să afle ceea ce nu e în scrisori („I-a fost sau nu amantă?“) (P.P. — p. 101), se miră de naivitățile și stângăciile bărbatului îndrăgostit, pe care nu-l bănuise în celălalt. Dar mai ales încearcă să-și explice orbirea lui, să găsească un punct de sprijin, admisibil rațional, pentru a înțelege ceea ce pare de neînțeles. Curiozitatea naivă, simulată sporadic, nu servește totuși decît desprinderii spre o zonă a întrebărilor de un alt ordin și de o altă miză lăuntrică: drama lui Ladima declanșează o meditație, dramatizată de sensibilitate, înfiorată de participare omenască, asupra relativităților cunoașterii și comunicării²⁴. Apar ipoteze, se schițează explicații, multiplicarea lor e semn însă că nici una nu poate epuiza complexitatea contradictorie a trăitului. „(...) Ladima se autosugestionează într-un mod înristător“ (P.P. — p. 101), constată Fred, martor postum exaltărilor unui sentiment crescut în întregime pe o uriașă iluzie, dar iată, mai târziu, revenind aceeași ipoteză, evocînd acum ceva din analiza stendhaliană (*De l'amour*) a iubirii: „Socot că el se amăgea, cu oarecare luciditate. (...) Ladima (...), pătimaș, împrumută înseși Emiliei tot ceea ce-i trebuie ca s-o poată iubi și-o iubește anume, pentru ceea ce i-a împrumutat chiar el“ (P.P. — p. 312—313). Dealtfel Ladima însuși se vede uneori astfel, prezența femeii fiindu-i, în ciuda umilințelor, „mai necesară ca unui morfi-

noman doza lui zilnică“ (P.P. — p. 185) sau, din pragul sfîrșitului, cu o amară luciditate detașată: „Emy, ceea ce simt pentru tine nu e nici dragoste, nici ură... E ceea ce simte somnambulul pentru lună... Încolo nimic“. (P.P. — p. 358). Stratul explicațiilor mai directe, sociale, e și el invocat și joacă realmente un rol extrem de important în planul motivării realiste (pe care teoreticienii o disting de cea estetică și de cea compozițională)²⁵: „În chipul acesta am înțeles oarecum cauza tragediei lui Ladima... Din pricina sărăciei nu putea să meargă în aceeași lume cu femeia pe care (oribil cuvînt) o iubea, și atunci era cu neputință să exercite vreun control... Toate datele îi scăpau [...] imaginația lui, necontrazisă de nici un incident al realității, putea să vadă o Emilie ideală, bună, suavă. Și mai ales o Emilie plină de mister“ (P.P. — p. 167).

Tot ce știe Fred Vasilescu (sau află de la Emilia înșăși), Ladima ignora. Dacă ieșim din logica internă a ficțiunii, ce sens capătă această etajare de perspective? De ce „trebuia“ ca, peste un asemenea itinerar lăuntric făcut din iluzii și suferință, să cadă tocmai privirea pătrunzătoare, totdeauna prevenită, a personajului narator? Pentru că e limpede că esențială nu e aici confruntarea a două imagini (net distincte, mai tot timpul aflate într-o perfectă opoziție) sau perspective asupra Emiliei, ci altceva, încă mai prețios ca deschidere a sensului, implicat în însăși mișcarea acestei comunicări de perspective, în alăturarea și răsfrîngerea lor una în cealaltă. Privită astfel, compoziția romanului în roman care este *Intr-o după-amiază de august* devine un „loc“ al coerenței de mesaj „liric“, trimițînd la un complex de motive centrale în opera romancierului și dramaturgului Camil Petrescu.

De la început Fred arată o angajare lăuntrică puțin obișnuită în fața perspectivei de a pătrunde în cutele ascunse ale unei drame, el este profund „abătut“, privește fotografia lui Ladima (indiciu că acesta e autorul scrisorilor către Emilia) „cu uimirea și groaza cu care se examinează foaia venită de la un examen — pozitiv — al singelui“ (P.P. — p. 90). Tulburare, „dorința abia stăpînită de a ceti“ (P.P. — p. 92) coexistă, se împletesc.

„Una... două?... le voi citi absolut pe toate, cu pasiunea cu care surprinzi prin fereastra de vizavi o discuție mută, firește, între vecina aproape goală și amantul ei“ (P.P. — p. 92—93). Alăturarea nu e gratuită. Personajul-martor are el însuși intuiția a ceea ce am putea numi un voyeurism sufleteș, conștiința violării unor zone secrete. Motivul era însă prezent, în schiță, încă din pragul confesiunii, într-un limbaj al anticipării metaforice. În rătăcirea lui pe străzile unui București toropit sub caniculă, vederea unei case fără acoperiș, în curs de dărîmare, îi sugera eroului o viață intimă abandonată privirii: „E ca o violare. Nu ar trebui să se permită oricui să vadă o casă căreia i se ridică acoperișul, cum metresa care iubește nu lasă slugilor să facă patul în care au fost îmbrățișările ei, ci îl strînge și-l aranjează singură, în clipa plecării“ (P.P. — p. 49).

Ce vede Fred prin „ferestrele“ care sînt scrisorile lui Ladima? O aproape neverosimilă capacitate de auto-iluzionare, exaltări, nedumeriri sau vagi bănuieli, capitulări urmate de noi amăgiri, strigăte de ruptură, acestea sînt avatarurile reflectate în ele. Din perspectiva esențializatoare a lui Fred, substanța lor rămîne totuși neschimbat aceeași: reiterînd treptele unei drame care nu e a lui, el regăsește pretutindeni prilej de suferință, de adîncire a unei stări de sensibilizare inteligentă, reflexivă, la spectacolul cruzimilor și paradoxurilor existenței, destinelor. Și poate că impulsul cel mai caracteristic (și mai puternic, totodată) este tocmai acela de a fixa intens imaginile unor umilințe care se ignoră. „Îmi lipsești ca lumina unui neurastenic...“ (P.P. — p. 103) sau: „Mi-e dor [...] Azi... pînă mîine e-o imensitate“ (P.P. — p. 103) scrie Ladima și Fred trebuie să știe că Emilia putea sau nu „ieși“ cu cel care îi scria astfel numai dacă o lăsa liberă numeroșii ei „vizitatori“. Unul gîndește, dăruindu-i femeii o cruciuliță de aur — relicvă de familie, că: „de gîtul tău își păstrează toată frumusețea gîndului care mi-a dăruit-o. Mama ar fi bucuroasă s-o știe la tine“ (P.P. — p. 152), celălalt, citind și realizînd profanarea, pentru că el știe, se simte „cutremurat“. Balul mascat, la care Ladima era „necesar“ pentru că „unor

bărbați le face proastă impresie“ (P.P. — p. 301) o femeie singură (explică Emilia), imaginea lui (mințit apoi cu aceeași dezinvoltură) despărțit numai printr-o ușă de Emilia goală și un Nae Gheorghidiu speriat, dorința de a afla părerile ei despre poezia pe care o scrie sau nevoia de „prezența sufletească“, nu de corpul femeii, sînt verigi dintr-un lanț neîntrerupt al umilințelor și batjocurii nebănuite de victima lor. Ladima e „orb“, cel care „vede“ e Fred. Și tocmai faptul că lui nu i se ascunde (și nu i se poate ascunde) nimic face din el adevăratul erou tragic al romanului. Ladima suferă (mai puțin și, mai ales, altfel), el e protejat însă de durere de însăși „orbirea“ lui (care e inocență). Celălalt, conștiință-martor, ia asupra-și²⁶ și amplifică prin înțelegere o suferință pe care o agravează chiar gîndul că întîmplările ei au putut fi trăite ca într-un fel de ceață, fără să li se întrevadă sensul adevărat. Fred este eroul acestei subtile drame de conștiință; „legatar“ al unei drame²⁷ care se împlinește în el reîtrăită în lumina tare și crudă a cunoașterii, cu o dureroasă luciditate.

Dacă *Patul lui Procust* și-ar limita sugestiile la această înălțare din planul trăirii în cel al conștientizării care aprofundează și măsoară suferința, romanul n-ar putea — oricîtă abilitate tehnică s-ar investi în el — disimula cu totul un anumit tezism, un „mesaj“ (aici în înțelesul peiorativ), tradus în ficțiune. Dar romancierul nu imprimă acesteia o astfel de focalizare și, dimpotrivă, tocmai jocul iradierilor multiple (și coexistente) de sens frapază într-o astfel de structură literară complexă.

Ladima este, desigur, un personaj greu de acordat cu o imagine realistă a situației în cotidianul existenței. În critică nu au lipsit vocile care să-i conteste (dealtfel, ca și Emiliei) orice credibilitate, puțința de integrare într-o „realitate“ a ficțiunii. Dacă ar fi așa, urmările ar fi grave pentru că personajul e în miezul însuși (de problematică și de ton) al romanului și o notă falsă la temelie n-ar putea lăsa netulburat edificiul întreg clădit pe atari premise. Motivația realistă, atît cît există în roman, privește condiția socială a personajului, reflexele

ei în psihologie. Poetul și gazetarul Ladima este un proletar intelectual. Unul din leit-motivele scrisorilor (și existenței) lui este sărăcia, privațiunile, eterna strimtorare materială. Puritatea sa este și o formă de orgoliu. „Într-o cameră mobilată nu se poate locui bine decât cu o biată conștiință limpede“ (P.P. — p. 292) sau: „Dacă nu scrii ceea ce gîndești, de ce să mai scrii?“ (P.P. — p. 291) sînt reacții de autoapărare ale unei demnități rănite. Pe acest fond sufletească, femeia iubită ar trebui să fie reparatoarea in Justițiilor soartei, lumină care să răscumpere totul.

Și tocmai ea este umilința supremă, cu atît mai gravă cu cît a trezit mai mari rezerve de speranță și iluzii. Ladima este neverosimil? El pare astfel pentru că vedem totul cu ochii lui Fred²³, pentru că nouă, ca și lui, Emilia nu „ne“ ascunde nimic și distanța dintre ce este ea și ce vede în ea bărbatul orbit de propria-i puritate (Ladima) e într-adevăr de netrecut. Dar din perspectiva lui Ladima, adevărata Emilia nici nu e de conceput. Cu toate că, proiecție ideală a unei inocențe vulnerabile, el topește în biografia sa fictivă nu puține ecouri literare sau de vieți ilustre din republica literelor (Eminescu, Baudelaire), o întreagă mitologie romantică (colorată social) a geniului condamnat în existența lui terestră etc. Se înșală, desigur, este „orb“, dar eroarea lui nu îl înrudește sufletește cu marii candidi ai literaturii, cu un Don Quijote (sugestie formulată în text), poate chiar cu Mișkin al lui Dostoievski? Și ca și acolo, chiar dacă uneori cu o anume îngroșare excesivă, nu se situează candoarea lui absolută ca un termen într-o dialectică a atitudinilor fundamentale posibile?

De cealaltă parte este un perfect realist, cunoscător — dinăuntru lor — al tuturor realităților care îi scăpau lui Ladima și-i explicau orbirea. L-am văzut pe Fred prelungind în el însuși o dramă căreia îi re trăiește durată cu o conștiință neîntreruptă a suferinței. Este însă mai mult decât atît, chiar o voluptate a răscolirii (în el), ca martor postum, a durerii și umilinței „moștenite“, care i se transmit din scrisori pe fondul unei lucidități dramatice. Iată, de pildă, această stare (de adîncire a umilinței) întreținută, mărită prin reflecție: „Emilia are

conștiința, deci, că reprezintă un ospăț de carne? Are conștiința valorii animalității ei... exploatează totul rece, cu rînduială și socoteală; gîndește vulgar și grijuliu despre sexul ei, ca un țaran despre marfă și hambar“ (P.P. — p. 105). Insistență a analizei, care consumă pînă la capăt măsura răului (trăit de celălalt fără această scormonire și concentrare care ascute durerea). Despre scrisori Fred se întreabă „dacă nu le-or fi cetit și alții așa cum am făcut eu acum... dacă nu cumva ea le-a făcut accesorii ale patului ei profesional“ (P.P. — p. 169). Nu sînt acestea și alte accente similare ca o flagelare sufletească, abia din perspectiva lui Fred adusă la limitele ei limite?

Nici o clipă însă tragedia lui Ladima nu este pentru celălalt ocazie de a gusta o superioritate a sa. Neavînd vulnerabilitatea aceluia, Fred nu are nici inocența și puritatea lui. Naivul care e în stare să vadă în Emilia „un copil“ în primejdie de a se compromite din „neștiință“, care veghează la căpătiul „bolnavei“ (după un raclaj, explică Emilia), care exaltă „sănătatea trupeză și sufletească“, „inteligența“, „surisul plin, cinstit“ (P.P. — p. 311) ale unei ființe triviale pînă la abjecție, nu este un sfînt. E om, contradictoriu și vulnerabil, capabil și de furii și „silă“, revers al marii iluzii, mereu renăscută totuși în el. Țesutul lui sufletească se regenerează (nu fără a îmbătrîni totuși) din propria-i credință într-o puritate posibilă și în aceasta e cheia adevărului omenesc ideal proiectat în personajul Ladima.

Fred Vasilescu nu e deloc un străin în lumea realităților care fac existența cotidiană, el nu are nimic din moralismul utopic al pamfletarului de la „Veacul“, analiza lui e rece și totdeauna exactă, dar (tocmai pentru că aplică unei experiențe umane, obișnuite, a realului o mare sensibilitate) are aptitudinea superioară de a coincide cu tensiunile fundamentale care definesc condiția umană la nivelul actului de conștiință. Sub semnul acestei identificări cu umanul, dincolo de frontierele eului, stă o întreagă problematică a comunicării, centrală în roman. Sînt deschideri ale unui destin interior spre înțelesurile și atmosfera altuia sau altora, capacitatea personajului de a se lăsa locuit și fecundat de rezonan-

tele lor, asimilindu-le ecourile în propria identitate sufletească și dându-i un preț nou prin însăși definirea de sine și creșterea lăuntrică implicate în comunicare, în evenimentul interior al receptării. Scrisorile lui Ladima, retrăirea mentală a dramei lui devin punctele de sprijin ale unei asemenea stări de realizare a omenescului în ceea ce are el poate mai unic și inconfundabil: capacitatea conștiinței de a se auto-reflecta, de a se gândi (sau „percepe“) pe sine.

Notațiile surprinzând o astfel de intrare în rezonanță sînt numeroase și, ceea ce e mai important, seria lor proiectează în construcție cadența unui ritm interior, o mișcare imprezvizibilă, guvernată totuși de un inefabil principiu de ordine. „Mă trag gîndurile ca o apă. E ceva care răspunde din mine“, iată o tipică alunecare în climatul unor corespondențe învăluitoare, de „apă“ a gîndurilor. „Propria mea viață și toate întîmplările pe care le știu trecute se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui. O lacrimă adevărată provoacă totdeauna alta, în alți ochi, pe deasupra rațiunii, instinctele se cheamă și înțeleg acum că și amintirile altora și ale tale își răspund din inconștient, cum își răspund paznicii sau ciinii din noapte“ (P.P. — p. 109). Cufundările în propriul trecut nu sînt niciodată despărțite de atmosfera comunicării cu drama lui Ladima pentru că e în toate deopotrivă o marcă a iubirii, cu unele accente aproape dostoevskiene: „Mă gîndesc că fără doamna T. n-ar fi existat în nici un fel Ladima în viața mea; iar întîmplarea de acum, care mă îngheață, și mi se pare în amurgul acesta călduros, în camera aceasta dospită de suferințe și semnificații, nu m-ar fi oprit în loc nici cît să fumez o țigare“ (P.P. — p. 191). Fred exaltă o dragoste-nobilă suferință și bucurie suavă care educă sufletul și îl deschide spre „celălalt“ (problema filozofică a relației eului cu *celălalt*, amplu comentată în fenomenologie, existențialism), optică trimitînd, ca sens dominant, mai curînd la Dostoievski decît la analiza proustiană a iubirii. „Anumite răsfrîngerii de orgoliu“ și „anumite gingășii“, „savoarea umilinței“, valorile unei cultivări a interiorității în genere sînt atribuite

acestei „școli“, acestei experiențe a unei inteligențe afective posibile.

Că axa lirică a romanului trece prin acest punct o dovedește faptul că regăsim într-o asemenea mișcare interioară (de sensibilizare la suferință printr-o iubire-suferință) unul din lianții „macroconstrucției“. În centrul confesiunii doamnei T. din scrisorile care sînt uvertura la *Patul lui Procust* stă o emoție a receptivității la durere, încercată de eroină în fața prăbușirii sufletești a lui D.: „Atîta suferință, prin simpatie, ca acele forțe recent descoperite, a înmuiat în mine tot scheletul mîndriei“ și, sub emoție, gîndul: „Cînd eu am suferit atît, cînd eu am fost îndurerată că X. n-a putut face un gest de prietenie și loialitate cum pot eu lăsa lîngă mine atîta deznădăduită durere din cauza mea?“ (P.P. — p. 20). Preludiul conținea deja motivul comunicării, autentica valoare de semnificație i-o descoperim însă numai din perspectiva reluării ample, orchestrată în recurențe și nuanțări complexe în marea „secțiune“ mediană a romanului, *Într-o după-amiază de august*. Dar această dezvoltare completă de virtualități nu ar fi fost posibilă fără acea primă semnalizare concentrată, de ton și substanță, a cărei forță e în chiar izolarea și eliptismul ei: prin care cititorul este pregătit de fapt pentru marile decanțări de sens de mai tîrziu.

Mai direct afectivă la doamna T., proiectată patetic în orbirea și nevoia de puritate a lui Ladima, trecută mai insistent prin filtrele unei reflexivități lucide la Fred, sensibilitatea morală a eroilor lui Camil Petrescu implică de fiecare dată decisiv inteligența, o gîndire care întreține propria ei aură emotivă. Iubirea, prietenia, comunicarea sufletească în genere apar ca experiențe cruciale, prin care viața interioară se ridică la o conștiință a identității și mișcării proprii. „După-amiaza de august“ a lui Fred este prin excelență spațiu al unei astfel de împregnări de sentimentul realității lăuntrice, de durată densă a mutațiilor și creșterilor de ființă interioară. De aici și impulsul de a menține indefinit, de a prelungi o dispoziție latentă, neconsumată încă în fapt, de sensibilizare la corespondențe schițate, întrevăzute, neformulate. E mereu o deșteptare, prin ecou, a „vieții pro-

prii", pe care „o comprim greu îndurerat" (P.P. — p. 105), o voință de a lăsa cât mai mult suspendate răsfringerile bănuite, amânare (care e ea însăși voluptate) a unei plăceri indisociabil pătrunsă de prezența concomitentă și consubstanțială a durerii: „Nu mint cînd spun că e plăcut. Sînt bătaî care aduc cu masajele și sînt dezgusturi care atrag irezistibil, ca vederea unui șarpe mare, te apasă tristeți la care n-ai renunțat" (P.P. — p. 112). Iată cheia: „tristeți la care n-ai renunțat", întreținute deci voluntar, nu obsesii. Intervalul de viață interioară trăit de Fred nu este al unor simple translații dinspre non-eu (Ladima și planul lui) spre coordonatele adînci ale eului (iubire, definire de sine), ci această ascultare a unei muzici lăuntrice, care se produce în limbul corespondențelor virtuale, semnalizate doar.

Există o autentică poezie a comunicării sufletești în *Patul lui Procust* și ea stă chiar în centrul de sens al romanului: lectura scrisorilor lui Ladima și ecurile lor în Fred sînt nucleul care o conține virtual și în jurul căruia se ordonează sugestiile meditației lirice ascunse în montajul textului. Ficțiunea este aici un model al lumii, decupat pe linia raporturilor interumane, de sentiment și înțelegere: finețea emotivă a doamnei T., opacitatea Emiliei (termen de contrast absolut al tuturor delimitărilor), orbirea lui Ladima, culpabilitatea lui Fred (gîndul că ar fi putut, de cîteva ori, schimba destinul poetului sinucis și că, mai mult, fusese el însuși printre cei care i-au adîncit, ignorînd-o, suferința) și mai ales emoția acestui „dialog" peste moarte care e întîmplarea extraordinară a după-amiezii de august. O întîlnire Fred-Ladima sub fereastra doamnei T. fusese pragul (netrecut totuși) unei spovedanii. Nesăvîrșită atunci, comunicarea eliberatoare se împlinește acum, în acest timp dilatat al „amiezii" în care fiecare din ei e într-un fel duhovnicul celuilalt și spovedaniile lor își răspund și își interferă sugestiile. Timp, moarte, iubire, comunicare, romancierul a făcut din raporturile interne ale imaginarii sale un spațiu de rezonanță, de joc al corespondențelor și tensiunilor acestor esențe, nu „traducîndu-le",

ci gîndindu-le în materia ficțiunii. Sensul confruntării lor în destinele din roman se citește în coerența specifică a construcției.

Plonjările lui Fred în trecut sînt, alături de înțelegerile și descoperirile prilejuite de scrisorile lui Ladima și de „corepondențele în sensibilitate" astfel trăite, evenimentul interior capital din roman. Rupînd timpul-cadru al după-amiezii de august pentru a intra, prin rememorare, în fragmente ale unui timp revolut, ele sînt totodată prima și cea mai de substanță formă a rupturii, a discontinuității ca principiu compozițional în *Patul lui Procust*, urmată întru aceasta, la diferite nivele ale arhitecturii textului, de numeroase alte forme ale unei „dezagregări" care unifică.

Așa cum a gîndit romancierul întreaga configurație, în centrul ei se află întîlnirea dintre Fred și Ladima (scrisorile lui), declanșare și împlinire în cel dintîi a unui proces de cunoaștere și sensibilizare, marcat de o specifică emoție intelectuală. Prezentă în scenă, ori de cîte ori e nevoie de o explicație, o întregire sau un efect de contrast, este și Emilia, personaj mai evident subordonat unei retorici patetice absorbite în montaj. Din scrisori vorbește o voce căreia moartea i-a fixat un definitiv timbru tragic, subliniat prin tot ce ține de planul Emiliei (comentariu, simplă prezență, atmosferă) și potențat prin interpretare în conștiința „naratorului" Fred. Sînt întoarcerile lui spre trecut evadări din acest prezent sumbru, copleșit de semnele umilinței, degradării și morții?

Da și nu. Ele aduc (ca și cîteva din „notele" de subsol) imaginea unui alt Ladima decît cel care domină în scrisori: apărătorul doamnei T. (ajuns la duel cu Fred), prietenul de mai tîrziu, jurnalistul de la „Veacul" etc. Întregire activă și în planul jocului de perspective multiple asupra aceluiași personaj (văzut altfel de Emilia, Fred, Valeria, prietenii din *Epilog I*, de „autor" etc.). Din același trecut revin însă și amintirile pasiunii pentru doamna T. legate de planul dramei lui Ladima prin fire mai complexe decît suprapunerile de timp și loc

(„1926“, „Sfintul Dumitru“, „La Movilă“ etc.) care servesc de pretext tranzițiilor. Corespondențele, comunicarea sint de sens și de atmosferă, mai exact de ton, pentru că e vorba de tonul și atmosfera pe care li le imprimă perspectiva lui Fred, conștiința-focar din roman.

Într-o dezordine regizată, cufundările în trecut refac nu povestea unei iubiri, ci esența ei, climatul ei. Seria se deschide cu o secvență de situare *in medias res*: este imaginea unei pasiuni paradoxale, în care gelozia și fuga de femeia iubită se amestecă enigmatic. Ultima „paranteză“ retrospectivă evocă începutul, hazardul întâlnirii. Ceea ce domină însă aproape de la un capăt la altul este un anumit mister, subliniat mereu, niciodată deconspirat²⁹: „taina“, „faptul cumplit care e cancerul vieții mele“ (P. P. — p. 146). Ipoteze se pot face (multe prevenite — nu anulate însă — chiar în roman), dar a le construi și a le verifica este o operație de la început condamnată, romancierul nu a ascuns explicația, ci a făcut-o imposibilă. Procedul răspunde mai multor intenții: de a incita interesul cititorului (compensînd puținătatea epicului), de a crea un termen simetric opus (suferință de o altă natură, elevată) iubirii-suferință a lui Ladima și de a integra cuplul Fred—doamna T. unei mitologii a iubirii care, prin „amînare“ și moarte, se eternizează. De aceea nu momentele luminoase („Revelionul anului 1928“ sau începutul), nici cele agitate și dramatizate de suferință (toate celelalte, cu o unică excepție), ci „plecarea spre Capetown“ este simbolul (cu tipică structură de oximoron) acestei iubiri în care *depărtarea apropiere*: „De acum voi fi singur între cer, pămînt și ape, ca porumbelul care a zburat peste pămînt după potop. Zi și noapte. Solidaritatea femeii cu mine e ca zborul a două suflete în nesfîrșitul lumii. Sint mulțumit și de o coincidență. Nu-mi închipuisem că are să vie, dar dacă a venit e de o sută de ori mai frumos. Unui tînăr avocat, fost coleg de școală, îi lăsasem sigilat, încă din ajun, testamentul meu făcut în dublu (o copie în caseta de la bancă). «Las tot ce am, tot ce mi se cuvine, doamnei Maria T. Mănescu. Rog pe părinții mei s-o socotească drept fiică a lor»“ (P.P. — p. 306—307). Gîndul morții. Între iubire și moarte circulă în

Patul lui Procust un fluid de corespondențe și răsfrîngerii reciproce. De aici poate climatul interior al după-amiezii de august, de „voluptate grea“, de suspendare între iluzia ieșirii din timp și sublimările suave ale unei „pulsion de mort“: „În camera asta ca o insulă în căldura zilei, gol, aș vrea să fumez mereu și să gîndesc, cu o voluptate de neîntrerupt“ (P. P. — p. 109). Trăirea în trecut este ea însăși, în principiul ei, o formă de moarte. Aici, în iradierea acestei sugestii stă legătura, corespondența adîncă dintre marile planuri ale miezului problematic din roman. Sinuciderea lui Ladima e numai capătul unei mortificări lente, trăită cu sufletul halucinat de mitul interior al iubirii reparatoare de destin. Fred care, citind scrisorile, „retrăiește“ totul, măsoară și conștientizează dureros și insistent fondul de iluzii al unei existențe și, simultan, încearcă să se mențină, prin amintire (trecutul său, „legenda“ propriei iubiri), într-un loc privilegiat, fără timp, fără moarte, al memoriei afective. Dar climatul comunicării de destine și al rezonanțelor lor reciproce, mutațiile și creșterile de sensibilitate și înțelegere înscrise în configurația și decantările acestui contrapunct interior, fiorul de nostalgie pe care îl secretă irealitatea amintirii reintroduc timpul, conștiința difuză a ireversibilității, umbra morții. Frumusețea duratei subiective, proprie după-amiezii de august a lui Fred, vine din sublimarea „muzicală“ a acestor stări, motive, deschideri de sens, din articularea lor într-o meditație difuză și voit eliptică, căreia critica îi poate defini dominantele, tonul, sugestiile centrale, dar nu îi poate traduce nuanțele și mișcarea lor interioară complexă, iradierile ecourilor lor reciproce, infinite.

Construcția în *Patul lui Procust*, într-o accepție mult mai tehnică, înseamnă și montajul de elemente eterogene (de formule diferite) din care se constituie textura romanului. Este trăsătura cea mai izbitoare a textului, marca lui formală de neignorat. Discontinuitatea e prezentă chiar în fluxul central al ficțiunii: scrisorile, comentariile Emiliei și dialogul cu ea, cufundările în tre-

cut și monologul interior al lui Fred îi impun cititorului o altă lectură decât aceea a unei intrigi sau istorii omogene, îl conduc spre adevăratul eveniment care e acolo, în tranzițiile înseși și în sedimentările de semnificație, îl obișnuiesc cu un ritm al lor, specific. Dincolo de această axă, ea însăși discontinuează, „dosarul de existențe” adună piese diverse: note de subsol (ale „autorului”), articole de ziar, poeme (scrise de Ladima), mici eseuri și dezbateri morale („a face om”), conferințe științifice (ale lui sir James Jeans), „stenograma” unui discurs (ținut de Nae Gheorghidiu) la Cameră etc. Ce rol au ele în ansamblul configurației?

Una din funcții, cea mai evidentă poate și într-un fel „alibiul” tuturor celorlalte, e de a caracteriza sau cel puțin de a sugera și alte dimensiuni ale individualității personajelor. Procedul compensează deci limitarea perspectivei unui eu-martor (I as Witness)³⁰. Pasiunea gazetarului Ladima în proiectele sale de reforme utopice (mutarea capitalei etc.) este cealaltă față a eroului, nu lipsită totuși de comunicare cu mizeria existenței cotidiene și cu suferința îndrăgostitului din scrisori. După cum poemele sînt nu numai „dovada” identității lui de mare poet, ci și reproiectarea esențializată și transfigurată a unui destin, reluarea tensiunilor și atmosferei lui în limbajul simbolului și metaforei, desprins de litera experiențelor imediate care s-au sublimat în ele. Lucrul cel mai important este însă disparitatea voită, cultivată, a unor asemenea documente de existență sufletească și spirituală, incertitudinea situării lor în „arheologia” de destin interior pe care o sugerează. Ele trezesc impresia unei comunicări cu alte gesturi și ipostaze ale aceluiași erou, dar o impresie care rămîne difuză, nu se rezolvă în raporturi precise. Romancierul a urmărit astfel să le imprime un aer de autenticitate (simulată desigur, rod al unui artificiu), mai mult încă: să inducă în cititor același tip de receptare ca în confruntarea cu „descusutul” și sensul incert, alunecos, al realului. Sintaxa textului implică o conștiință a relativităților și limitelor cunoașterii.

„Autorul”, convenție necesară mai ales organizării ansamblului, ca montaj, de vreme ce legăturile de su-

prafată epică lipsesc, este el însuși un personaj, ficțiune, care creează însă în ierarhizările interne ale imaginii din roman iluzia unei realități. El este destinatarul scrisorilor doamnei T., prietenul pentru care Fred își scrie confesiunea din *Într-o după-amiază de august*, Ladima îi este și el cunoscut etc. O „ființă” la jumătatea drumului între invenție și realitate (acesta e „autorul”) devine garant al raporturilor pe care se întemeiază lumea romanului. Procedu vechi, prezent în atâtea opere de ficțiune literară care „reproduc” manuscrise „găsite” etc.³¹, dar interpretat modern prin menținerea voită a „autorului” între statutul de simplu artificiu introductiv și cel al unei instanțe omnisciente (respins programatic de scriitor³²). El este acolo parcă tocmai pentru a marca limitele rolului său de alcătuitor al „dosarului”. Intervențiile lui luminează suplimentar unele figuri ale romanului, oferă informații lămuritoare (inițiala din „doamna T.”, de pildă), dar niciodată nu rezolvă marile, adevăratele mistere ale textului („taina” lui Fred etc.). Una din vicleniile acestui autor fictiv este de a-l îndruma pe cititor să sară notele de subsol, care „pot fi citite și la urmă” etc., mod de a sublinia încă și mai mult poetica rupturii, de a întări sugestia de autenticitate (lectura documentului real nefiind dirijată, determinată, ca aceea a ficțiunii, care ne impune întotdeauna o ordine) și în același timp de a obține tocmai efectul contrar: pentru că „notele” nu sînt distribuite la înțimplare, ci exact în punctele care le cer (prezentarea doamnei T. și, mai târziu, a lui Fred — exemplu frappant) și pentru că în ele este adesea tocmai materia obișnuită a romanului tradițional („expozițiunea” sau intrarea în scenă a personajelor, un minimum de orientare, de definire a personajelor cărora le ascultăm „vocile”, adesea chiar scene și dialoguri). Aceasta, în timp ce spațiul de joc propriu-zis al romanului e ocupat în special de reflecție, monolog interior, notații ale stărilor interioare etc. Tehnicile montajului, concepția lui sînt solidare cu un program estetic, cu o idee distinctă asupra romanului și artei lui, și obișnuințele cititorului sînt contrazise cu abilitate și finețe artistică.

Dacă romanul nu e un apolog al fatalității suferinței în iubire (impresie pe care ar putea-o sprijini o interpretare restrinsă a titlului simbolic: *Patul lui Procust*), aceasta e și pentru că dincolo de nucleul de raporturi semnificative din miezul lui (dialogul de experiențe și destine Fred-Ladima, el însuși amplificat într-o meditație deschisă asupra cunoașterii și comunicării interumane), el absoarbe și proiectează o substanță mult mai largă, mai ales de ordinul socialului³³ și al reflexivității. Atît în „note“ cît și pe „scena“ romanului, sînt angajate convingeri, atitudini, mentalități sociale care participă la jocul de perspective și efecte de limitare a punctelor de vedere distincte (Fred și Ladima — „frați“ care se regăsesc în corespondențe de sensibilitate, însă nu pot vedea la fel lumea și una din redefinirile lăuntrice ale celui dintîi e de a măsura implicațiile de destin ale acestei distanțe). Dar mai cu seamă e o mare densitate de idee, o plăcere vizibilă (fără cabotinaj însă) de a gândi. *Despre scris, Despre modă, Despre vulgaritate și eleganță naturală, Despre frumusețe și feminitate, Despre poezie* s-ar putea chema acele mici eseuri, inteligente și grațioase, în care trecerea de la „analiză“ la reflecție, pe un fond cel mai adesea de monolog interior, rămîne discretă, insesizabilă. Ele sînt însă mai importante încă decît ca idee (deși unele din accentele lor, reluate și întărite, urcă spre zona semnificațiilor dominante care fac figura de sens, ultimă, a romanului) prin ton și prin calitatea intelectuală a perspectivelor pe care le „indexează“, prin accentul lor axiologic implicit.

Un cuvînt trebuie spus și despre finalul romanului. Deși va trebui să reluăm, în alt context, discuția asupra rolului lui în construirea sensului (urmărind predilecțiile revelatoare ale romancierului sub raportul unei poetici a naratorilor și a „punctelor de vedere“), e cazul să observăm de pe acum că ultima parte a romanului (cele două epiloguri) slujește mai ales unei întăriri, unei ultime sublinieri (uneori însă și amplificării încă) a unor motive și sugestii centrale deja în „secțiunile“ anterioare. Subordonate unei asemenea funcții de reliefare a recurențelor, epilogurile nu deschid nici o „temă“

nouă, dar creează unora din cele deja formulate un ecleraș nou, noi valori de semnificație. Scrisorile doamnei T. erau o anticipare, o uvertură la dialogul de motive al „amiezii de august“, paginile care încheie romanul sînt ecouri și replici (nu concluzii) la acele largi orchestrări de acorduri. Fred Vasilescu întreprinde o anchetă personală printre cei care îl cunoscuseră mai îndeaproape pe Ladima și împrejurările morții lui și ceea ce părea a se explica mai limpede pînă atunci (sinuciderea ca rezultat al unei destrămări interioare la care concurează deopotrivă datele existenței, adversitățile sociale și un grav sentiment de degradare sufletească prin iubire nedemnă) devine abia astfel mult mai nebulos: pe Emilia sau pe doamna T. a iubit-o Ladima? ; ce pondere reală a avut în apusul său tragic de destin aceea extrapolare a neliniștii proprii la dimensiunile universului (ipoteza fostului „teozof“ Cibănoiu)? E desigur o încercare de a „explica“ (cu aceeași cultivare a incertitudinii) ruperea ultimelor rezistențe interioare (credința în artă, în gloria postumă etc.), dar mai de preț decît această schițată motivație psihologică (destul de stingace dacă ar fi să-i acordăm un credit deplin, ceea ce romancierul nu ne cere, dimpotrivă), mai de preț și decît prilejul de a puncta încă o dată motivul central al comunicării între oameni (în aspectul ei negativ: Ladima văzut din perspectivele „prietenilor“ săi, replică la „dialogul“ Fred—Ladima, peste moarte) este înălțarea în paginile din *Epilog I* a unui *arrière-plan* de poezie eshatologică cosmică, în care nu ideile („conferința“ *Soarele care moare* e în montajul din roman un poem al stingerii universale), ci atmosfera lor simbolică interesează, își lasă urma în structura de sens a romanului.

Al doilea epilog, atribuit „autorului“, treaptă ultimă (nu superioară, ci ultimă în durata lecturii) închide „dosarul de existențe“ cu deznodămîntul morții lui Fred Vasilescu și transmiterea de către „autor“ a confesiunii lui Fred doamnei T.: gest simbolic în care răsună o ultimă oară marele motiv al comunicării, al dialogului sufleteșc. Intrarea în ficțiune se făcuse gradat, treptele ei erau preludiul eliptic, rafinat anticipator, din scrisorile doamnei T. și, consecutiv, tot ce precede în ma-

nuscrisul lui Fred aventura „amiezii de august“. Ieșirea din spațiul imaginar se face tot într-o succesiune de doi timpi, trecându-se de la întrebările fără răspuns ale lui Fred, trezite de pătrunderea în liniile și tensiunile unui alt destin (Ladima) și păstrind încă vibrația ecoului lor, la misterul și întrebările pe care le lasă deschise propriul său destin, propria sa moarte enigmatică.

Stilizarea de colaj a construcției romanului, accentuarea deliberată a discontinuității de textură creează în *Patul lui Procut* o impresie de libertate compozițională³⁴, de autenticitate (a „dosarului“), de relativizare continuă a perspectivelor (un mimesis al raporturilor de percepție, nu de acțiune). Dar mai ales imprimă textului o densitate de semnificație, o circulație, o modulară a rezonanțelor lui de sens pînă la ultimele sale țesuturi. Dezordinea e aparentă, regizată sever în realitate. Construcția „discontinuuă“ e mai unitară semantic decît oricare alta. Ea păstrează o virtualitate în principiu infinită de comunicare între „liniile“ și „fragmente“ montajului (dacă există un centru polarizator) tocmai grație „rupturilor“, care interzic lecturile rigide, determinate. Ceea ce rezultă e un edificiu în care rafinamentul și inteligența tehnică răspund mișcării interioare complexe a problematicei și se justifică prin natura însăși a unei meditații deschise, capabilă să transmită dramatismul specific al conștiinței și totodată să modeleze, prin intermediul limbajului de forme semnificante (între care construcția are o funcție de sinteză în roman), un cititor și o lectură aptă de a-i recepta integral sensul.

Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Patul lui Procut sînt romanele unor drame de conștiință. Nici un romancier român nu a arătat o mai acută sensibilitate la tensiunile și mutațiile trăite în orizontul cunoașterii, ca experiență adîncă, definitorie pentru condiția omului, decît Camil Petrescu. Scriitorul a proiectat în toți eroii săi reprezentativi, în teatru ca și în romane, o pasionată ardere lăuntrică, aspirația spre adevăr și loialitate, suport central al întregii

lor vieți interioare. Gelu Ruscanu, Pietro Gralla sau Danton, Ștefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu, Ladima, doamna T. sînt astfel de eroi. Dincolo de nuanțele care îi disting între ei, dincolo de tot ce desparte în ultimă instanță întotdeauna pe un creator (existența și structura lui de persoană empirică) de „gesticulația“ eului său implicat în operă, autorul și personajele sale împărtășesc aceeași nobilă fervoare care e semnul unui omenesc trăit substanțial și dramatic. Fără a-i lipsi mișcarea, evoluția interioară, creația unui asemenea scriitor are o unitate mult mai evidentă, o coeziune de *Weltanschauung*, de perspectivă axiologică și ton, în raport cu care mutațiile sînt mai ales de nuanțe și de accent în interpretarea și expresia aceluiași fond de motive, atitudini, opțiuni.

Ce s-a schimbat de la destinul interior al lui Ștefan Gheorghidiu la cel al lui Fred Vasilescu sau Ladima? Întîiul roman al scriitorului era un dialog al experiențelor (iubirea și „gelozia“, apoi războiul — confruntare cu moartea). Conștiința se zbătea între antinomiile cunoașterii, între minciună și un adevăr inidentificabil, sau descoperirea orizontul clipei și al senzației, dincolo de care existența, lumea își găseau un preț nou și o răsfîrîngere lăuntrică echilibrată, matură. De la autismul tragic al rațiunii la o trăire directă, i-mediată (ceea ce nu înseamnă fără conștiință) în tragic, acesta era sensul meditației; în planul expresiei: de la monologul analitic aproape rațiocinant, dilematic, circular, la notație nudă și „fragmentară“, fără sintaxă. În *Patul lui Procut* prim-planul nu mai aparține nici discursului dilematic al rațiunii care analizează, nici experienței ca trăire nudă, ci mai cu seamă corespondențelor în sensibilitate, comunicării de înțeles al experiențelor trăite, revelațiilor și creșterilor de substanță ale identității lăuntrice a personajelor. În loc de o textură a argumentelor sau faptelor, una a stărilor și a trecerilor dintr-un climat și o „vîrstă“ interioară în altele. În loc de monolog interior și jurnal ca proiecție continuă, monocentrică, a unei aceleiași voci, perspective etc., o construcție voit „discontinuuă“, policentrică, montaj de „documente“, confesiuni și voci, care își răspund unele altora

întreținând o polifonie a perspectivelor, o viață plurală a sensului ca meditație și întrebare deschisă, vibrația unor ecouri interne.

Inchizînd în dominația lor și în raporturile care le leagă rădăcinile adinci ale creșterii organice de sensuri și forme ale operei romancierului, temporalitatea, naratorul și problematica „punctului de vedere” constituie realitatea ei artistică esențială, toate angajate atît în definirea unității ei de sens cît și în constantele și mutațiile unei arte specifice a construcției. A le studia pe acestea din urmă e o operație care nu se poate despărți fără grave primejdii (alunecarea într-o fadă critică tehnică, pur formală) de definirea unei viziuni și chiar a unei „mitologii” existențiale, centrale în opera romancierului, ferment al întregii ei configurații. Situarea unei astfel de discuții în contextul mai larg al capitolului de sinteză va decupa poate mai tranșant și mai sigur, prin comparație și esențializare, profilul distinct și sensul, valoarea artei acestui arhitect de roman — „metaforă epistemologică”, care e Camil Petrescu.

V

Construcție și „mesaj”

Construcția este desigur, înainte de toate, un anumit echilibru interior, propriu fiecărui roman. Am urmat, în analiză, liniile de relief specific al „textelor”. Există, însă, firesc, direcții de continuitate, o coeziune lăuntrică a *operei*, dincolo de opere. Cu ale cărei semne ne-am întilnit dealtfel. Întrebarea pe care ne-o punem acum este în ce măsură și, dacă da, cum anume ia parte arta construcției la definirea acestei unități — de ansamblu — a creației unui romancier ?

Ne interesează de data aceasta nu un centru ordinator al cutărui sau cutărui roman, nu o ordine a sensului înscrisă și relevabilă în arhitecturi, ci constantele, un sens al *experienței construcției*, altul la Rebreanu, la Camil Petrescu, la H. P.-Bengescu, din altă perspectivă integrat de fiecare din ei propriei structuri creatoare și unei idei distincte despre roman. Ipoteză pe care își propune s-o verifice și s-o urmărească prima parte a acestui capitol, pentru a încheia reluînd discuția generală asupra relației construcție-sens („mesaj”) în roman.

Am văzut la Rebreanu, în fiecare din capodoperele sale, o înclinare esențială a scriitorului către dramă, către subiecte care conțin posibilitățile unei structuri dramatice. În fapt toată literatura rebreniană (nu numai marile romane) stă sub semnul unei energice pro-

pensiuni spre dramatic, spre viziuni ale unor dure ciocniri de forțe adverse, umanitate răscolită de patimi, strinsă în cercul de fier al socialului și istoriei, purtată de elanuri care secretă propria lor fatalitate tulbure.

Ion pleacă, după cum se știe din *Mărturisirile scriitorului*, de la înregistrarea unei scene neobișnuite, surprinsă întâmplător și devenită în roman un adevărat centru de sinteză și iradiere simbolică (sărutarea pământului) și, pe de altă parte, de la întâmplarea omenească a seducerii unei fete bogate de către un flăcău sărac. Scriitorul năzuia însă să facă din eroul său un „tip reprezentativ” și totodată voia să imprime „un dinamism mai deosebit subiectului”. Dintr-un „flăcău isteț și mai ales șiret care, printr-o înșelăciune vulgară, ajungea ginerele unui țăran înstărit”, cum fusese gândit la început, Ion va deveni imaginea monumentală a setei țărănești de pământ, cu tot ce e social, dar și stihial în ea. Ce drum urmează o atare transformare, din care romanul va ciștiga un întreg strat al sugestiilor simbolice și un adevăr omenesc îmbogățit, accentele lui cele mai profunde?

Pasul hotărâtor a fost făcut când romancierul a văzut liniile de forță ale dramei: „Trebuia” ca eroul său să treacă peste iubire și, treptat, peste tot ce era în el om, pentru a ajunge la pământul dorit cu patimă. Și „trebuia” de asemenea ca, la capătul drumului, el să cadă în încercarea de a regăsi iubirea. Să vedem în această descoperire doar o etapă în complicarea intrigii pentru a-i spori interesul și relief? Dar nu e conținut deja în „dramatismul mai deosebit” al viitorului roman nucleul întregii dialectici a confuziei — atât de productivă în structurarea dramei țărănești (și a sensului ei) — între dorința erotică și iubirea de pământ a lui Ion și totodată situarea energiilor lor potrivnice (și totuși „confundate”) într-o perspectivă în care nu le poate răspunde decît un alt termen mitic, limita (Limita) morții?

Rebreanu construiește romanelor sale o armătură solidă a raporturilor dintre personaje. Dintre toți romancierii români, el a avut în cel mai înalt grad puterea de a crea caractere de mare vigoare și vii, care se schimbă și se reconfirmă în mișcare, mereu. Înainte de

a semnifica și de a lăsa să se întrevadă în destinele lor umbre mai adinci, eroii rebrenieni sînt pur și simplu, umplu cu frământarea unor voințe și pasiuni (care nu simt nevoia și nici nu se grăbesc să se justifice) scena romanului. Rebrenu e un demiurg, dublat însă de un riguros constructor al dramei. Sub aparența amorfă a vieții, el „vede” și de fapt alege, degajează raporturile ei dramatice și semnificative.

Toate începuturile romanelor sale au un aer cenușiu, de real „transferat” în ficțiune, și totuși în fiecare din ele accentele sînt deja puse, mișcarea complexă din care vor izbucni forțele dramei s-a și declanșat (revelatoare, între toate, scena cu care debutează *Pădurea spinzuraților*). A construi romanul este pentru Rebrenu a-i vedea pe eroi angajați într-un cîmp de energii și de limitări specifice. Personajul și construcția sînt realitățile artistice centrale la autorul lui Ion. Adîncind o logică a „patimilor” și intereselor crescute monstruos (Ion), urmînd treptele unei zbateri interioare (a eroului) grea de ecourile lumii (*Pădurea spinzuraților*), luminînd ritmurile și „fatalitățile” istoriei (*Răscoala*), romancierul caută mereu mișcarea și *dramatismul fundamental* al realului. Construcția este mai întîi revelator al tensiunilor vieții ca aspră ciocnire de forțe: sursă deopotrivă a unei mari impresii de adevăr și a suflului de poezie care animă spectacolul existenței în paginile lui Rebrenu.

Viziunea aceasta a unei ordini dramatice a vieții stă la baza gravității cu care scriitorul consideră intriga în romanele sale. Prin ea personajele apar angajate într-o rețea de raporturi mobile, care definesc și modelează caracterele. Împliniri și răsturnări de atitudine, acumulări și descătușări se petrec într-un spațiu și un timp al forțelor orientate, tinzînd spre o limită lăuntrică a stării de conflict. Cînd, ca în *Răscoala* sau *Pădurea spinzuraților*, nu poate fi vorba de o intrigă în înțelesul clasic al cuvîntului, romancierul creează una sui-generis aprofundînd prin ea subiectul: șirul de „întîlniri” și confruntări prin care Apostol Bologa descoperă adevărații termeni ai dilemei sale de suflet, revărsarea conflictelor individuale în marea acumulare de revoltă ce precede „focurile” răscoalei și alimentarea „duhului” ei

prin tot ce încearcă să-i oprească mersul etc. În acest înțeles, Rebreanu nu construiește intrigi numai cu caractere, ci și cu stări și cu momente de viață interioară², chiar cu ipostaze ale unei psihologii colective în ciocnire cu structuri sociale (care reacționează) și poate și de aici impresia de soliditate și de adevăr pe care o fac desfășurările conflictuale din romanele scriitorului, de formule atât de diferite.

Rosturile superioare ale intrigii apar exemplar în *Ion*. Deși riguros gândită (planurile) și controlată, ea nu se transformă nici o clipă în mecanism autonom. Povestea celui care înșală (și se înșală), ca să ajungă stăpîn al pămînturilor, căzînd lovit de forțe pasionale pe care el însuși le-a declanșat, îi oferea scriitorului o dramă de mare vigoare, imagine dură a setei țărănești de pămînt. Romancierul trebuia însă să-i compună o articulară în timp, o motivație aprofundată, un relief de „întîmplări“ și de semnificație. Structură logic-cauzală a faptelor, intriga susține invenția, coagularea imaginarii pe liniile lui interne, de creștere organică din nucleul originar. În fața foamei de pămînt a lui Ion se ridică împotriviri nu mai puțin îndrăgite, o iubire (a Anei) este strivită în încheștarea de patimi (marcînd vina eroului), treptele drumului său sînt urcate de personaj într-o stare de „absență“ automistificatoare, în care setea de a avea și dorința erotică se amestecă ambiguu etc. Construcția se lasă condusă de logica dramei și, la rîndul ei, îi descoperă acesteia raporturi mai profunde decît cele de cauzalitate, îi inventează nu un schelet, ci un spațiu uman plin, un ritm. Aminările, „reîntoarcerile“ la punctul de plecare, răsturnările simetrice de roluri, corespondențele și paralelismele de destine produc un timp intern, al ficțiunii, și nuanțează dimensiunile cu care caracterele intraseră în spațiul conflictului. Construirea romanului pe liniile de forță ale dramei este pentru Rebreanu calea cea mai naturală pentru a prinde în ficțiune imaginea esențială a vieții (mișcare, „patimi“, tensiuni) și pentru a face să crească sensul virtual al imaginarului în devenirea raporturilor dintre personaje (ca și în mutațiile realității lor lăuntrice).

În centrul artei scriitorului stă calitatea rară de a degaja, printr-un fel de ațintire intensă a „privirii“, un adevăr mai adînc al ființei omului. Geniul lui Rebreanu e de a reda obișnuitului o puritate aspră, denudîndu-l. Drumul interior al lui Apostol Bologa este o „dezbrăcare“ de formule, gesturi și gânduri care nu pe el îl exprimă, nu sînt ale lui. În *Răscoala* sufletul mulțimii aderă în jurul cîtorva adevăruri și simțăminte simple, capitale. Dar varianta cea mai interesantă de stilizare a banalului în sensul monumentalității e în configurația intrigii din *Ion*. Nu numai că se înfruntă riscul unui subiect „schematic“ (seducerea unei fete înstărite de către un flăcău fără avere, bătălia pentru „pămînturi“, crima pasională), dar romancierul așază în miezul poveștii cîteva potriviri și întorsături voit naive: Florica e săracă și frumoasă, Ana — urită și bogată: „sărăntocul“ Ion o ia de nevastă pe Ana (făgăduită lui George), feciorul de „bocotan“ se însoară cu Florica, adevărata dragoste a lui Ion: răsturnare deplină, simetrică, a raporturilor (care pregătește finalul: uciderea eroului); Vasile Baci, tatăl fetei seduse, fusese și el în tinerețe un alt Ion, flăcău sărac îmbogățit prin înșurătoare etc. Cum de nu „cade“ o intrigă (și o dramă) care dezvoltă asemenea premise?

Este în roman o înaintare necesară a destinului, fiecare după legea sa lăuntrică, spre un prag al esențialității, dincolo de care totul dobindește o coerență plină, iar „schemele“ regăsesc tiparele eterne ale tragediei³ și mitului. Elementari sînt eroii nu în înțelesul unor trăiri rudimentare, ci în acela al concentrării omenescului lor în cîteva forțe interioare ireductibile, din gama restrînsă a permanențelor umane: a avea, a iubi, a urî. Ei nu sînt „brute“: actele lor sînt gîndite, amînite, pregătite, departe de a se confunda cu o mecanică oarbă a instincționalității. Elementaritate enigmatică și pentru că în legătură cu „puteri“ mitice (sau simțite ca mitice) ale existenței. În *Ion*, „Setea de pămînt este, în fond, un complex în care converg arhaice apetențe organic-naturale, strîngente nevoi economice și, mai presus de orice, un nîs preuman spre posesiune, exacerbat la cel trăind într-o lume a proprietății, el însuși fiind întru totul lipsit“⁴.

Realismul social se ridică la un plan simbolic de mare forță a sugestiei.

Țăranul îi apare lui Rebreanu mai aproape de un dramatism al trăirilor esențiale, apte să atingă o intensitate tragică. A rivni cu sete pământurile altuia, a vrea o femeie, a urî un dușman au o feroare extremă, devin pivoții unici ai caracterelor, conflictul lor este tranșant, pe viață și pe moarte. Trecerea lui Ion de la obsesia pământului la cea a iubirii nu este falsă sau tezistă⁵ pentru că interior el conferă femeii iubite și pământului același statut de obiect mitic al „patimii“, al dorinței. Ca eroii de veche saga sau epopee, elementarul Ion și cei care i se opun trăiesc într-o lume a „gesturilor“ fundamentale. Aceasta este valoarea de artă a elementarizării: instinctele, patima (care nu exclude orice reacție de conștiință) pun comportamentul uman în comunicare cu stihialul, ele proiectează în actele omului „puterile“, dramatismul unor esențe eterne. Nici o clipă alegorie: perspectiva unei asemenea viziuni e simbolică și mitică. Articulațiile „naive“ ale intrigii revin astfel în liniile dramei sociale și morale din *Ion* ecouri de arhetip epopeic: coincidențele, opozițiile simetrice, răsturnările totale de situație au pe de o parte indiferența realului față de schemele posibile ale ficțiunii literare, pe de alta evocă o logică a fatalității tragice. Construindu-și „dramele“ ca pe un spectacol al pasiunilor elementare și dure, Rebreanu depășește întotdeauna stratul realismului de observație socială, nu pentru a-l anula (coerența și valoarea lui rămân intacte), ci pentru a-l reproiecta într-o interpretare cu altfel de ecou în cititor. E felul său de a face ca romanul să se construiască „descriptiv-obiectiv în episod, dar vizionar în întregul lui“⁶. Construcția este pentru romancier și drum al esențializării până la năluca în întâmplările omenirii a unui dramatism atemporal al forțelor și limitelor vieții.

Scriitor susținut de o încredere matură în rostul tehnicilor, Rebreanu știe să le ridice la o viață de artă puternică și organică. Romanul care lasă să se vadă cel mai bine modul rebrenian al „recuperării“ tehnicilor și forme pentru un plan de adâncime al artei este *Răs-*

coala. Pentru că însăși dificultatea sporită — pe toate planurile — a ceea ce s-a încercat aici face mai exemplară izbînda. Operă de construcție prin excelență, obligată prin însăși natura subiectului la un control riguros — total — al organizării. Lipsită de o intrigă, de caractere și patimi care să dea, ca în *Ion*, liniile dramei, o figură epică „naturală“ textului. Ce poate fi în nucleul originar al intenției de a scrie romanul unei mari răscoale țărănești? O viziune de singe și foc⁷, intuiția unei atmosfere de tragedie colectivă și a unui ritm de fatalitate istorică? Romancierul a trebuit să inventeze întreaga masă epică a unei lumi în mișcare, să creeze „formula“ unei epopei a mulțimii. Împletirea psihologiei și mișcării de grup și individuale, alternarea privirii de aproape cu cea de departe, de la detaliu pînă la cuprinderea panoramică din marile scene, erau condiții ale „materiei“.

De la început scriitorul știe că romanul răscoalei cere o amploare monumentală, forță epică, absorbirea completă a viziunii tragice în mișcarea narativă. De aici solicitarea, pe toate direcțiile, a artei constructorului în *Răscoala*. Nimic nu este întâmplător în alegerea tehnicilor din ultimul mare roman rebrenian; nici largul oratoriu al „glasurilor“, care vestește furtuna, nici tăcerea grea ce întîrzie revărsarea de ură, nici concentrarea de violență din montajele alternante ori ordinea în care se succed momentele-cheie (uciderea Nadinei — moartea bătrînului Iuga). Titu Herdelea, personaj-martor, stă între cititor și lumea cărții, prin el abordată, această lume, cu un ochi de „om oarecare“ (în numele cititorului). Geometria de simetrii a capitolelor dă o cadență epopeică temporalității romanului. Grandioase desfășurări vizuale preiau energia de care erau impregnate deja cuvintele mulțimii. Schimbările de ritm narativ relevă o dinamică specifică a psihologiei colective, „cinematograficul“ este un mod al mișcării monumentale, picturalul patetic — unul al finalului încordat. Alegerea anumitor tehnici (respingere a altora), ca și trecerea de la un registru la altul nu sînt niciodată arbitrare. În totul, o capodoperă construită cu luciditate, în care tehnicile își

găsesc ordinea (și ierarhia) lor necesară și revelă romancierului structura-viziune.

Romancierul își domină tehnicile cu o autoritate rodnică nu la nivelul unei performanțe de virtuozitate, ci prin descoperirea deplină a puterii lor semnificative, a unei semantici conținute virtual în forme și procedee. Fără a-și propune aparent altceva decât să „povestească” (în spiritul romanului: deci să refacă complex) o dramă a istoriei, el ajunge să construiască în ficțiune un „model” al dialecticii de conștiință și acțiune colectivă proprie răscoalei spontane. Construcția smulge totodată unei texturi epice saturate de social, de pictură a imediatului, un inimitabil accent de stihialitate în albia istoriei. Regăsim astfel transcenderea realismului imediat spre unul vizionar: de data aceasta tehnicile-revelator de esențe sînt însuși fermentul central al translației. Puterea de a face să se întîlnească o intuiție primordială a spiritului imaginarului în curs de agregare și sugestiile, „inventivitatea” limbajului formelor, de a provoca și adînci dialogul acestor doi poli ai creației, fără să epuizeze nici ea arta rebreniană a romanului, ține de esența ei.

Apar în opera lui Rebreanu, observate și comentate adesea de critică, anumite tipare obsedante, configurări care exercită o atracție statornică asupra romancierului: circularitatea (cercul închis), amînarea și „revenirea” la punctul de plecare, construcția pe mai multe planuri. Sînt acestea doar tehnici și procedee de „execuție” preferate de scriitor sau mai mult decît atît?

După Ortega y Gasset (*Gînduri despre roman*) romanul este „genul tîrăgănat”⁸. Formaliștii ruși insistau și ei asupra importanței procedeelelor de *retardație* în roman. Trebuie totuși observat că de fapt „amînarea” a evoluat spre forme tot mai complexe (și în același timp integrate unei motivații) dintr-o veche înclinare a povestirii (a povestitorului) de a incita interesul ascultătorului prin suspendări intermitente ale cursului narativ, creîndu-i astfel o conștiință a stării de așteptare. Funcțiile ei în roman sînt însă mai complexe.

Ion din scena horei, alături de Ana, dar cu gîndul la pămînturile lui Vasile Baciui, și Ion cel care, la capătul „zvîrcolirii”, și-a hotărît drumul nu sînt unul și același. În spațiul amînării ceva esențial s-a schimbat. Personajul „se întoarce” la punctul de plecare? Nu, el a fost silit să-și gîndească drumul, să aleagă, și acestea sînt momente care îl schimbă. „Gîndul” Anei (sinucidera), dușmănia lui George reapar și ele adîncite. Personajele cresc, reluarea subliniază acumulări și mutații produse în timp. Mișcarea aceasta nu e repetiție, ea implică o consecvență internă, dar nu una pietrificată, ci purtînd urmele trăitului. În *Răscoala* două capitole-cheie narează un timp al așteptării, aparent stagnant, plin de încordare. „Scînteia” ar putea izbucni oricînd, dar ea întîrzie și romancierul a măsurat ocolul, astfel încît în liniștea aceasta ciudată să se presimtă furtuna. La Rebreanu „amînarea” este *life by clock* și *life by valore*⁹ în același timp. Nicăieri nu e mai frapantă această valoare a procedeeului decît în *Pădurea spînzuraților*: reîntorcerea la gîndul dezertării are de fiecare dată altă întemeiere interioară, ratările succesive („soarta”) duc spre noi trepte ale destinului interior dat eroului.

Creșteri în timp, creșteri de densitate a caracterelor, creșteri de semnificație. Într-o conștiință gravă a duratei vîd E. Staiger și G. Lukacs una din dominantele distinctive ale romanului. Eroii lui Homer, ai epopeii în genere, trăiesc în fericita atemporalitate a universului zeilor¹⁰, oamenii lui Tolstoi (așadar, chiar cînd distanța roman-epopee e mult micșorată) cunosc maturizarea, decrepitudinea, sînt marcați de timp¹¹. În universul romanului, nuvelei, imunitatea față de durată e demonică, fantastică (Aubrey de Vere al lui Mateiu I. Caragiale, Ottaviano din *Princepele* lui E. Barbu). La Rebreanu timpul e linear-tragic, împinge spre criză, climax, moarte. S-ar părea că totul îl separă de spiritul eposului. Și totuși apropierea de epopee¹² e una din cheile critice cele mai rodnice. Există la el o simbioză a dramaticului cu epicul. „Aparent, *Ion* ar fi mai aproape de ritmul eposului, pe cînd *Răscoala*, prin concentrarea progresivă din final, pare mai aproape de un ritm dramatic. În fond, în cele două romane, eposul și drama co-

există, se interferează.¹³ În această coexistență și interferență de epos și dramă e poate centrul artei rebreniene a romanului, focar în care converg (sau cu care comunică) atributele ei definitorii și semn al sensului ei.

Cum se realizează însă o astfel de conviețuire organică, „sudura“ epic-dramatic? Minuirea unui procedeu ca „aminarea“ arată, am văzut, o înaintare care „se re-întoarce“, de fapt care evocă dintr-un punct mai înalt al unei mișcări ireversibile (consecuție dramatică) o linie de continuitate cu punctele anterioare, integrate într-un fel în prezentul ultim. Astfel crescendo-ul dramei și înaintarea „continuă“ coexistă. Alternanța, contrapunctul planurilor narative au la rîndu-le rolul lor în sinteza de epic și dramatic din romanele de mare deschidere a lumii de ficțiune.

În *Răscoala* totul merge spre o ciocnire inevitabilă, ai cărei termeni opuși sînt urmăriți într-o alternanță, împiedicată în general să devină contrast ostentativ, grație prezenței în roman a unei alte „lumi“, aceea care discută despre problema țărănească (orașul, din primul capitol), care intră în roman odată cu Titu Herdelea. Rolul ei e de a ascunde sub tranziții neutre falia socială și vuietul ei adînc (pe care abia astfel le simțim și primim ca adevărate), dispărînd însă aproape complet cit ține acel timp al tăcerii și așteptării mai întîi, apoi al vilvătăii răscoalei făptuite. Mai pronunțată încă este procedarea tehnică a învăluirii dramei (fără a-i diminua forța, încordarea) în ritmurile eposului, în *Ion*. Construiți în jurul pivoților solizi ai unor „patimi“ definitive, eroii au o mare putere de a aștepta, de a acumula interior energia pasiunilor lor în creștere spre o bănuită scadență sumbră. Nu sînt numai articulațiile nodale ale conflictului, cu acea mișcare dublă proprie „aminării“, ci și — mai direct vizibil — procedeul comprimării¹⁴ narative, integrarea lanțului de scene ale dramei într-un flux suprem. Contrapunctul celor două mari planuri narative, din *Ion*, înseamnă contrast, dar și complementaritate, o întregire reciprocă și, astfel, rotunjirea semnificației. Drama și cronica destinelor alternează, respectîndu-se legăturile subiectului și folosindu-se tacit convenții narative clasice. Naratorul impersonal se poate si-

tua înăuntrul ca și în afara personajelor, „privirea“ lui coincide cu a unui erou sau a altuia, altelei îmbrățișează totul într-o perspectivă panoramică, „de sus“, a mișcării caracterelor. Mobilitate servind omogenizării, de fapt cuprinderii întregii tectonici dramatice într-un supracurent epic. Sînt, de asemenea, două timpuri net diferite. De o parte, unul al juxtapunerii lineare, al vieților necentrate într-o pasiune, din lumea Herdelenilor. De cealaltă, un timp al consecuției dramatice. Fiecare capitol lasă povestea lui Ion într-un punct care cere cu necesitate următorul moment, spre un climax inevitabil, și capitolele sfîrșesc mai toate chiar pe un asemenea accent de *Spannung* în creștere, ca actele unei drame. Dar jocul continuu al repetitivului și unicului, al reprezentării „complete“ (scenă) și al relatării care comprimă (summary-rezumant), asociate cu tonul prin excelență epic din *Ion*, ascund decupajul de dramă și de cronică într-o curgere unitară și firească a povestirii, în „ductusul mai lin“¹⁵ al epicului. Confluență posibilă pentru că aderența arhetipală (Ion și pămîntul) și morala dăinuirii (Herdelea și familia) sînt, și una și cealaltă, moduri ale continuității, ale legării cu permanențele (în absolut sau în devenirea cîclică). Romancierul răsfrînge în tehnicile sale multiplicitatea și coerența lumii.

Un loc aparte extrem de însemnat ocupă în practica romancierului atît de des remarcata construcție circulară. În romanele de analiză ea încheie un cerc al obsesiei, dar mai ales răspunde unei mișcări interioare (care se împlinește catalizată de obsesie) spre o înțelegere de sine și o redefinire sufletească, pe un fond de conștiință confuză a trăirii inautentice: Bologa „substituindu-se“ lui Svoboda (și vrînd mereu să „înțeleagă“ privirea ultimă a aceluia, pînă ce ea devine privirea lui), intrarea lui Puiu Faranga, mai întîi dement-simulant, în adevărata nebunie, sînt astfel de evoluții. Hora din finalul lui *Ion* (și drumul) sau metafora trenului din *Răscoala* sînt, față de ceea ce erau la început, cortina care se lasă (față de cortina care se ridică): aceeași, dar altfel văzută. Pentru că derularea dramelor, la capătul cărora se revine la cenușiul aparent amorf al obișnuitului, l-a învățat pe cititor să vadă dincolo de suprafețele înșelătoare. Re-

aducându-ne sub ochi aparențele, romancierul verifică puterea sa de a ne fi inițiat într-un univers al tensiunilor și energiilor „ascunse“.

Finalurile lui Rebreanu sînt în același timp dramatice și epice, oferă o dublă perspectivă: una imediată, care se închide circular, alta cosmică, infinită, a cerurilor largi (viața ciclică a lumii), deschisă. De unde vine forța sobru-patetică a imaginii satului din *Răscoala*, îngenucheat în bătaia puștilor și de care totuși „pacificatorii“ se tem (iar noi simțim că frica lor nu e fără temei)? De ce trebuia ca moartea lui Ion să fie într-un anume sens un accident, lăsînd în eternă suspendare dramatică vina omului și o vină a lumii și astfel destinul lui Ion să poată fi gîndit într-o tragică multiplicare? Personajele trăiesc tragedia fără a o vedea, nu au structura unor eroi tragici în sens deplin¹⁶: e ceea ce, în viziunea romancierului (care e și a cititorului), pecetluiește cu atît mai patetic o umanitate tragică (cu destin tragic) în atmosfera aceasta de zbatere lipsită de lumina unei conștiințe în stare să domine destinul, înțelegîndu-l. Patos rebrenian (în care socialul este continuu prezent și mereu depășit spre alte nivele de sens), ferit de orice amestec „auctorial“, absorbit complet în arhitectura romanului.

Ion vrea cu o violență stihială pămîntul și drumul lui e al unei voințe și patimi care cresc pe măsura împotririlor ce-i stau în față. El apare „prins“ într-o luptă care întunecă sau își subordonează totul în jurul ei. Adevărul metamorfozei finale a lui Ion vine de aici: el se descoperă „înșelat“ de această absorbire în ciocnirea de patimi. Există un cerc prim, al determinărilor imediate, sociale și pasionale, inter-umane (drama) și un altul larg, de destin înscris într-un orizont cosmic și cvasi-mitic, al eposului. Este ceea ce face din marile romane sinteze de — cu gîndul la o faimoasă distincție jakobsoniană — metonimie și metaforă, de realism direct și de sens vizionar (de o mare poezie tragică). Eroii sînt mereu prinși în cercul socialului, într-o luptă care nu-i lasă să vadă ceea ce noi vedem în final și presimțim tot timpul: un al doilea cerc, al fatalității, necunoscut personajelor, totuși implicat în toată zbaterea lor. Forma de milă ne-

cruțătoare a naturalistilor e depășită aici în sensul revelării unui tragism „cosmic“ trăit în cotidianul prozaic. Există o distanță între perspectiva ultimă a naratorului rebrenian și cea internă, a eroilor, dar ea nu devine nici o clipă ironică sau pedepsitoare (ca la Hortensia Papadat-Bengescu, la care lumea romanelor și situarea față de ea sînt cu totul altele), Rebreanu își iubește „oamenii“ și prețuiește — judecînd-o însă — viața cu tensiunile ei tragice din dramele lor: tonul său impersonal, „indiferent“ ca natura, fiind el însuși formă de omagiere a monumentalității simbolice pe care o conține viața.

Ceea ce e important de observat este că această perspectivă ultimă era implicată deja, sugerată de-a lungul întregului „periplu“ anterior, ordinea construcției și cea a viziunii fiind indisolubile: în fiecare punct important al destinului central se bănuiește rotunjirea „cosmoidului“¹⁷ care este romanul. În fața morții, Apostol Bologa nu e decît „bietul om“, slab, străin parcă lui însuși, nesustînut de nimic definitiv și tot drumul său fusese o căutare de sine, printre cuvinte și gesturi, idei și „stări“ care nu trebuie judecate ca exprimîndu-l direct, ele însele, pe personaj, ci doar ca semne totdeauna deviate (și de aceea simțite ca inautentice, suspectate și părăsite mereu de el) ale unei confuze nostalgii de a coincide cu el însuși. Nu este personajul un fel de Meursault tulbure, mai aproape de Dostoievski decît de Camus, cu un alt ton și limbaj interior, decît cel al frigidității sufletești, dar trăind și o dramă a existenței inautentice? Rebreanu, scriitor de o structură net anti-speculativă, atinge pe o cale a sa intuiții surprinzător de moderne ale unei condiții umane-limită, care deschide — tocmai datorită radicalității ei — perspective revelatoare.

În *Răscoala*, în *Ion*, lucrurile nu stau altfel. Peste un prim cerc al determinărilor imediate, crește un altul, al fatalității structurilor sociale și istoriei. „Între două sau mai multe soluții, protagoniștii optează — s-a observat — pentru un fel de fatalitate care, de fapt, este finalul impus de dialectica socială.“¹⁸ Amînările, întoarcerile la punctul de plecare sînt semnele acestei ciocniri de un *trebuie* fără ieșire, ei nu „aleg“ decît în înțe-

lesul că simt imposibilitatea oricărei alte alegeri. Din acest unghi, imprevizibilul¹⁹ nu există în destinele marilor eroi rebrenieni. Știm de la început că patima lui Ion și iubirea Anei poartă în ele moartea, că răscoala țărănilor va fi reprimată, că Bologa va sfârși executat. Totuși nu numai epopeea, ci tot ce conține încă povestire, inclusiv romanul, ascultă de legea „licitării“ epice²⁰: în romanul-dramă, în care perspectiva finalului e oarecum dată, licitarea privește însă căile (acumulările, creșterea, răsturnările) care împlinesc destinele, toată mișcarea complexă ce duce spre el. Sintem surprinși de această logică vie a trăirii dramatice și de lumina în care ni se arată finalul (întrevăzut totuși demult) purtând ecourile întregului periplu. Circularitatea este figura însăși a acestei înscriseri a dramei într-un orizont care scapă voințelor, dar care își semnalează puterea în violența patimilor și a energiilor eroilor sau în căutarea confuză a unui adevăr interior liminar.

În fond, predilecția lui Rebreanu pentru aceste autentice figuri ale construcției care sînt amînarea, „în-toarcerea“ la punctul de plecare, circularitatea, este în egală măsură în legătură cu viziunea sa asupra lumii și omului și cu dubla sa vocație de poet epic și dramatic al esențelor realului, cărora li se restituie o monumentalitate, o forță și o coerență mitică peste cele din orizontul vieții imediate. Valențele cercului, ciclului, ca *pattern* compozițional sînt de ordinul ritmului și, în același timp, simbolice. Nu ale unui ritm muzical, ca acela cercetat de E. M. Forster, E. K. Brown²¹ la Proust și pus în legătură cu influența wagneriană (leit-motiv), ci unul dramatic, deci strîns, tot mai rostogolit, la un prim și fundamental nivel, și epic, relativ liber, la unul al deschiderii mai largi, dincolo de liniile dramei. Simfonică (contrapunctul a două „timpuri“) și creatoare de atmosferă este alternarea prezenței satului și mai ales a „planului“ Herdelenilor cu povestea lui Ion (creîndu-se o sugestie de temporalitate monumentală, „verticală“ în drama țărănească, orizontală, a amplorii, în jurul ei). Accelerarea (ritmul etapelor de reîntemeiere lăuntrică a hotărîrii) joacă un mare rol în *Pădurea spînzuraților*, roman prin excelență al „cercurilor“ succesive, concentra-

ce. În *Răscoala*, ritmul devine el însuși un mare simbol tragic, ieșit (ca și violența) din materia aspră a romanului. Cel mai important liant între viziunea născîndă a imaginarului și „presimțirea“ virtualităților ei de sens, ritmul este fapt de construcție, dar nu întru totul controlat și controlabil, tehnică și viziune totodată. Proiectarea unui ritm dramatic, de obicei dominant, pe fondul altuia, epic, dă romanelor lui un ecou puternic în cititor. E în această ambivalență ceva care răspunde percepției vieții în general și nu e o întîmplare că marii poeți epici ai romanului (un gigant ca Tolstoi) fac să se audă în opera lor acest freamăt al individualului, pe fondul șuvoiului de viață cosmică. Legea organizării simbolice este recurența și focalizarea (construcție), cu condiția ca reluarea și convergența să revele o ordine și o densitate de semnificație cu o deschidere spre adînc și ilimitat. Autorul lui *Ion* are un simț extraordinar al rezervelor simbolice proprii realului aparent cel mai lipsit de poezie, „banalului“ și imediatului cel de toate zilele. Romancierul se apropie de lucruri, de fapte și atitudini umane, nu cu evlavie și nici cu elanuri retorice, ci cu o privire care recunoaște și iubește viața, forța și contradicțiile ei, în tot ce există²². De aceea el nu e niciodată „cronicarul“ existențelor, chiar mărunte (Herdelenii), ci poetul lor epic sau dramatic, epic și dramatic. Cenușiu și chiar negru adesea, dar avînd atîta lumină cît să nu falsifice, universul romanelor sale respiră o încredere, o prețuire a ființării în lume comparabilă cu cea proprie marelui epos antic²³, departe însă de calmul solar al ficțiunii homerice, dimpotrivă, într-o perspectivă dramatică și tragică a tensiunilor fără ieșire sau, de nu, cel puțin a uzurii cotidiene, neviolente, însă nu mai puțin implacabile. Dar marea șansă a simbolicului în *Ion* este intuiția arhetipalului în jocul violent și tragic al „patimilor“ umane. Și, totodată, în aceasta e izvorul adînc al poeziei romanului.

Elementaritatea țăranilor rebrenieni este (*Ion*) regăsirea în ei a raporturilor și tensiunilor unor energii și limite ținînd de o viață fundamentală, nu sustrasă oricărei mișcări de conștiință, dar legîndu-l pe om mai mult cu decît de „puterile“ cosmice care vorbesc în instincte-

le și pasiunile lui. Romancierul a știut să păstreze adevărul aspru al acestei viziuni și să-i libereze măreția simbolică fără a-i pierde adevărul omenesc (și social), ci dimpotrivă, potențându-l. Climatului social secretă violență. Munca însăși, afirmare a energiei umane împotriva unei rezistențe a materiei, este o formă de violență, observă G. Bachelard în *La terre et les rêveries de la volonté*²⁴. A *voi*, a *rîvni*, a *dori* se amestecă între ele, fie că-i vorba de „pămînt“, de o femeie, ori de dușmănie și ură etc. Umplerea unor realități umane primordiale de toată energia unei virtualități stihiale creează acestei umanități fruste un relief cvasi-mitic.

Subliniind forța vizionară a realismului social rebrenian, L. Raicu scrie în eseul său: „Dorința de a avea pămînt care obsedează pe Ion ia forma *instinctului* numai în sensul că se adîncește în ființa sa lăuntrică, ca o realitate veche, statornică“²⁵. Romancierul vede presiunea socialului și rezultatul ei ca regăsind o constantă ancestrală și pătrunzîndu-se de forța ei de stihie. Ca realizare de artă, *Ion* nu poate fi înțeles decît ca o sinteză superioară de social (el însuși halucinant) și arhetipal (care nu îl desprinde pe personaj de viața-imperiu al necesității stringente și imediat explicabile).

În centrul imaginarului rebrenian stă obsesia violenței, în legătură adîncă cu impulsul posesiunii (economice și erotice). Această „măgă“ brutal-arzătoare are putere simbolică, este „un fel de subterană aorgică a destinelor umane din romanele lui Rebreanu, în care mitul violenței este asociat aceluia al posesiunii“²⁶. Mitul violenței este și mitul comunicării cu rădăcinile vieții: nașterea, moartea, iubirea, lupta, toate evocă sîngele, o anumită brutalitate a existenței, în care stihiele vieții și morții se confruntă. În chiar exacerbarea lor, instinctele și pasiunile poartă și marca dezagregării. Conotația simbolică a violenței își are suportul aici, în această dublă deschidere a ei, spre energiile frămîntate ale vieții, dar și spre întunericul morții. Eroii lui Rebreanu sînt în lume, iar lumea e în ei (cea socială, dar și cea eternă, arhetipală). Și nu trebuie crezut că violența vizată astfel își limitează cîmpul la individ și la raporturile lui cu ceilalți. Stihialitatea mișcării mulțimilor în istorie (*Răs-*

coala) este și ea halucinantă, creînd spectacolul tragic imens al „subminării puterii ce se înalță prin ea însăși“²⁷. Nu de exactitatea unei atări viziuni e vorba aici, ci de rezultatele ei de artă și acestea sînt excepționale.

Violența e un teren propice dramaticului, către care duc și patimile (tensiunile, viața) și umbra premonitoare a morții. Drama este spațiu de confruntări și ciocniri definitive, mișcare ireversibilă a caracterelor spre o limită lăuntrică, revelatoare, nu numai spre cea exterioară, care cheltuiește încordarea acumulată rezolvînd criza. Față de stratul simbolic, care leagă în extensiune ansamblul (violența ca matrice a dramei „patimilor“, amestec de viață și moarte), simbolul propriu-zis este un focar de concentrare plastică, memorabilă, a încălțurii semantice din roman: obsesia „pădurii spinzuraților“ sau, în *Ion*, „pămîntul“. Vestita scenă a sărutării pămîntului suprapune deja într-un fior unic setea, ostoită acum, de pămînt, energiile deturnate ale dorinței erotice și acordurile morții. De reținut e că, înregistrînd scena în real, scriitorul „n-a fost curios“ să afle sensul gestului. De ce? Oare nu tocmai pentru că sugestia ei complexă trebuia să planeze asupra întregului roman? Ion n-ar fi devenit acea întruchipare monumentală a legăturii țăranelui român cu pămîntul, pe care o voia romancierul, dacă profunzimea acestei legături nu și-ar fi arătat în el și violența arhetipală și chiar monstruoșitatea, alături de ce e luminos în patima lui. Romancierul a scris epopeea realistă a satului, a țăranelui, purtînd în minte gestul simbolic, adevărat agent de coeziune (în alt plan decît cel al intrigii și dramei, dar în legătură cu ele) a imaginarului, dincolo de liniile imediatului. Și poate fi o înțimplare că regăsim în pămîntul-stihie două serii de conotații simbolice: ale vieții (forță, rodnicie, permanență), dar și ale morții (impasibilitate, opacitate, asprime, inerție)? Fascinația simbolului e de entitate primară, care reunește mitic contrariile, evocînd simultan un destin social și unul cosmic, tensiunile dramei și ciclurile epoului. Semantismul unor astfel de simboluri suprem-coagulante „rezumă“ poetica rebreniană a romanului (denudarea esențelor, monumentalizarea realului), configu-

rarea viziunii lui existențiale, pasionată de relieful *vi-guros-tragic* al condiției omului în lume.

Dintre multele deosebiri care îi despart și chiar îi opun pe autorul *Patului lui Procut* și pe cel al lui *Ion*, iată una izbitoare și imediat verificabilă: naratorul rebrenian nu spune niciodată „eu“ în roman, Camil Petrescu, dimpotrivă (în opera sa dintre cele două războaie), nu poate scrie, cum a și declarat, decât la persoana întâi, decât despre el însuși. „Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi“ sînt, dincolo de contextul în care apar, cuvinte de luat în literalitatea lor. Ștefan Gheorghidiu, ca și doamna T., Fred Vasilescu, „autorul“, Ladima sînt „voci“ care vorbesc și „priviri“ (conștiințe) care văd lumea, viața, dintr-un punct și de la un nivel anume, dintr-un unghi numai al eului lor. La Rebreanu, tehnica enunțării e vădit secundară. Romanele lui Camil Petrescu sînt în schimb, mai presus de orice, mișcare și confruntare a perspectivelor și tonurilor tuturor acestor euri (și a timpurilor lor interioare). O poetică prin excelență de joc semnificativ al „punctelor de vedere“, cu privilegii și limitări specifice. „Je“ și „tu“ — arată E. Benveniste — sînt de fiecare dată unici (indicînd locutorul și, respectiv, pe cel căruia i se vorbește), pe cînd «il» poate fi o infinitate de subiecte, „persoana“ a treia reprezentînd „un invariant nonpersonal și nimic mai mult“²³. Ar urma că opțiunea pentru persoana a treia implică narațiunea impersonală, obiectivarea? Nu neapărat, pentru că lipsa unui eu-centru, instanță a discursului, dar și de vizare a lumii, poate fi folosită de narator pentru a coincide (sau a simula coinciderea) cu diferite perspective subiective, cu diferite „voci“, pe rînd²⁴. Ceea ce poate duce la o poetică ironică, a „supervizării“ eroilor de către narator (H. P. Bengescu). Dar se poate rămîne și la jumătatea drumului între o omnisciență neutră și o identificare temporară. Această rezolvare cumpănită este soluția lui Rebreanu. O vedem pe Ana cu ochii lui Ion și pe Ion cu ochii Anei, la fel pe Vasile Baciuc și Ion (secvența „intabulării“), dialogurile de gînduri și „priviri“ Klapka-

Bologa sînt mînuite în același spirit. „Ochiul“ care urmărește apropierea armatei și a „pacificatorilor“ (*Răscoala*) este al mulțimii răsculate, văzută la rîndul ei cu teama și încordarea reprimărilor. Narația la persoana a treia e mult mai liberă în mișcări, ea poate dispune de privilegiile unei „camere de luat vederi“³⁰, ochi omniprezent care coincide pe rînd cu opticele parțiale. Iar dacă „singură persoana a treia, fiind non-persoană, admite un veritabil plural“,³¹ un roman ca *Răscoala*, epopee a unei drame colective, cu imense mișcări de „gloață“, și *Ion* cu lumile lui „paralele“ („domnii“, „țărani“) nu puteau fi scrise, natural, decât la persoana a treia. În ce constau, în schimb, posibilitățile speciale ale persoanei întâi în roman? Dacă eroul care spune „eu“ are o perspectivă necesar limitată și subiectivă, aceasta înseamnă automat inferioritate față de posibilitățile persoanei a treia, am văzut, adaptabilă și în orice caz mai obiectivată?

Argumentele poziției teoretice a lui Camil Petrescu împotriva romancierului „omniprezent“ nu sînt altele decât cele cu care Sartre îi va replica, peste ani, lui Mauriac, într-un cunoscut articol. Cum pe drept cuvînt s-a arătat, eliberarea de convenție, autenticitatea deplină, eliminarea totală a subiectivității și a „intruziunii“ autorului sînt utopice în literatură³². A rămas, important, un moment de dialectică a conștiinței critice proprii romanului modern, aspirația romancierului de a fi loial în opțiunile și preferințele sale tehnice. Scriind despre Proust, scriitorul român s-a regăsit pe sine, cu înclinările lui adînci (de gînditor și creator) în unele laturiceie ale metodei proustiene, simptomatică pîrîndu-ne chiar rezumarea unor principii de artă la persoana întâi (marcă stilistică a acestei regăsiri): „singura realitate pe care o pot povesti“ — afirmă scriitorul — este „realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic. Din mine însumi, eu nu pot ieși. Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi.“³³ Cum se vede, scriitorul nostru nu apreciază numai o tehnică, el vede acordul ei cu un adevăr interior, prețuiește „autenticitatea halucinantă“ obținută prin surprinderea a

„ceea ce e original în conștiința proprie“³⁴. La autorul *Patului lui Procust*, o conștiință teoretică a scrisului, prezintă chiar în romane, ca și în publicistica și eseurile lui, însoțește creația într-un dialog grav cu ea. Pasiunea ideii și arta sînt la el organic legate.

Romanul la persoana întâi (Ich-Roman), deși pare înclinat structural spre aceasta, nu concentrează obligator atenția asupra naratorului. Există o deosebire importantă, notată de teoreticieni³⁵ între eul-martor (martor al altora) și cel care e propriul său narator (martor sieși), ambele tipuri putînd cunoaște o gamă întreagă de modulații ale credibilității și atitudinii naratorului, factor de seamă în arta modernă a romanului. Serenus Zeitblom al lui Th. Mann (Doktor Faustus), de pildă, e martorul care se implică în mărturia sa cu valorile și cu reacția lui. În cazul naratorului care vorbește despre el, care e propriul său martor și interpret, eventual „judecător“ etc., timpul și actul mărturiei sînt încă legate prin toate firele (raporturile pot fi foarte complexe, paradoxale, mobile etc.) cu conținutul acelei mărturii. De fapt, personajul se definește esențial, *se face* încă în timp ce și prin însuși faptul că vorbește — în jocul dialectic al timpurilor și perspectivelor sale interioare, în relația dintre litera și spiritul, dintre „plinurile“ și „golurile“ monologului său.

Un astfel de roman ne pune în principiu în fața unor raporturi în continuă mutație și redefinire. Naratorul este și nu este (nu *mai* este) unul și același cu personajul care a trăit experiențele acum rememorate și interpretate, actul însuși al confesiunii este treaptă a unei deveniri și trimite la o întreagă arheologie interioară a „trăitului“ și a ecourilor lui, sugerînd o resituare ce rămîne deschisă. Lectura e atunci, mai presus de orice, sensibilizare și înțelegere prin acest filtru care este naratorul. Personaj, dar un personaj-voce, o conștiință care monologhează și vorbește aceasta directă (fără nici o translație spre ficțiune, marcată în text), individualizată de „timbrul“ (stil, perspectivă) și de temele ei (leit-motive, atitudini, obsesii)³⁶, creează o puternică iluzie de realitate, ne implică în atmosfera și în sistemul valorilor sale pe măsură ce își dezvăluie frământarea, o sursă

a febrei interioare și un contur al „mișcării“ și recurențelor ei. Premisă importantă a rolului construcției în poetica romanului la persoana întâi.

Vorbește Ștefan Gheorghidiu despre el însuși? Da, totuși nu despre el cel de „acum“, ci despre un altul, aparținînd unui trecut mai îndepărtat sau mai apropiat, față de care naratorul se află la o distanță nu numai temporală, ci mai ales de experiență trăită (are o altă vîrstă în cunoașterea de sine și a lumii). Doamna T., Fred, din *Patul lui Procust*, se întorc și ei spre propriile euri mai vechi, refăcînd atmosfera lor. Experiența interioară a timpului și conștiința unei realități a eului în continuă devenire nu pot exista una în afara celeilalte: eul este suita eurilor „sedimentate“ în timp, sublimarea lor, inclusiv a celui prezent, într-o rezultantă cu contururi mereu schimbătoare. Aproximare vizibilă de căutarea proustiană, în straturile „timpului pierdut“, a unei unități lăuntrice, a unui sens al trăitului, cu mențiunea necesară că încă și mai importante sînt deosebirile. În *Ultima noapte de dragoste*, Ștefan Gheorghidiu reconstituie istoria iubirii lui pentru Ela, dar în memoria lui nu au lăsat o urmă decît momentele din care s-a decantat o semnificație, o întrebare sau o alarmă lăuntrică. Amintirea este așadar a gîndului mai mult decît a stării (la Proust dimpotrivă), însă reluarea torturantă a dubiului și analizei produce o tensiune a mișcării acesteia de învîrtire în cerc. Nu de accentul pasionat (prezent tot timpul) e vorba, ci de complicarea infinită, de o cerebralitate halucinantă în circuitul ei închis. E o poezie specială, a îndîrjirii și neputinței rațiunii de a în-cercui cu dovezi sigure adevărul, în spectacolul acestei rătăcirii în dedalul antinomiilor. Ștefan Gheorghidiu e un Gelu Ruscănu al iubirii și „geloziei“.

Eșec? În termeni imediați, da. Dar un eșec cu o mare valoare interioară, necesar chiar, într-o perspectivă mai largă. Important era drumul lăuntric al personajului, nu povestea cuplului. Dilemele, antinomiile cunoașterii au fost trăite fără eschivă, pînă la capăt. Trebuia să le urmeze o ieșire din ele spre altceva, dar spre ce? Dacă nu ar fi fost frontul, ar urma o crimă pasională poate, o „întunecare a gîndului“ (înfringere a lucidității). Răz-

boiul împiedică o astfel de rezolvare-eclipsă a rațiunii și introduce o durată nouă, care îi creează eroului o altă realitate interioară, suspendă vechile dileme și resituează totul în perspectiva altor repere. Suflul său iese din experiențele frontului la mare distanță de identitatea sa de odinioară. Timpul este această conștiință a densității trăitului și a reconfigurării astfel a realității interne a eului, sentimentul trecerii dintr-o vîrstă suflăscă în alta și al impasurilor și reevaluărilor care pregătesc (în spațiul conștiinței) asemenea treceri. Partea a doua a romanului sfîrșește și ea pe un fond de meditație relativizatoare: războiul românesc a fost rău condus; ce sens a avut, nu în plan istoric, ci în cel uman, o atare experiență? Valoarea ei este numai una de autoverificare și școală a umanității, de maturizare și dobîndire a unui alt echilibru al eului, mai grav și mai cuprinzător, mai adecvat totodată. O posibilitate pentru om de a-și cunoaște limitele și esența, dînd experiențelor un preț la flacăra conștiinței. Romancierul n-a putut găsi un echilibru compozițional, strict tehnic, celor două „noți” : sînt două ritmuri (și două texturi) distincte, unul al retrospectiei și monologului circular — continuu, altul linear — discret-discontinuu, al „mutării” dintr-o clipă și o senzație în alta etc. Totuși, și disecarea cerebrală fără capăt, și absolvirea cvasitotală în fluxul impresiilor exterioare au ceva aproape ireal, transmit, în două tonalități diferite, o stare, o dispoziție de febră interioară. Dar continuitatea, chiar o anume unitate a romanului (pe lingă comunicarea de atmosferă indicată), este mai ales de alt ordin. Eroul își confirmă și își adîncește, în climatul a două experiențe net diferențiate și exemplare, cu valoare complementară, o realitate lăuntrică, o substanțialitate a vieții de conștiință în două ipostaze-limită. El e creația unui scriitor a cărui credință era că „în fața morții și în dragoste omul apare în autenticitatea lui structurală”³⁷. Ce este, în planul conștiinței, eroul pînă la declanșarea „geloziei” lui? Îndrăgostitul fericit, iubindu-se mai mult pe sine, era, ca ființă interioară, cvasiinexistent. Abia prin suferință, frămîntare, îndoială, el își cucerește și își descoperă o substanță a eului, începe să existe ca identitate morală. „În afară de

conștiință, totul e bestialitate”, gîndește Ștefan Gheorghidiu, dar există și o conștiință superficială, care nu a plătit încă marele preț al ideii ca adevăr trăit, și o astfel de conștiință precede intrarea în criză a iubirii lui pentru Ela. Maturizarea lăuntrică se produce în doi „timp” (iubirea, războiul), ambii esențiali, de nelipsit: cunoaștere de sine, mai întii mediată (iubirea), apoi i-mediată, față în față cu limita absolută a morții (războiul). Unul din efectele de mare forță artistică și adevăr al perspectivelor este această suspendare a cerebralității (după toată acea febră a analizei „silogistice” din cartea anterioară) în climatul războiului, reducere la o conștiință a identității în orizontul clipei, fără nimic din toate acele refaceri ale unei logici continui, căutată mental cită vreme timpul ca durată (nu „clipa”) încă exista. Temporalitatea este pentru eroii romancierului integrare a experiențelor (acte de trăire și cunoaștere). Fervoarea reflexivă și felul de suferință asociată ei sînt manifestare și confirmare a unei realități interioare demne de a fi recunoscute ca umane. Conștiința dă o valoare, un sens „trăitului”, se implică în el, constituindu-l numai astfel ca substanță a eului și timpului.

Întoarcerea spre trecut răspunde astfel unei nostalgii a menținerii unității interioare a eului (experiență, timp, cunoaștere). Dar această fundamentală înclinare a omului de a manifesta — și de a-și proba astfel sieși — o realitate a identității sale lăuntrice, înclinare ce se împlinește firesc într-un demers de autocunoaștere, nu poate izola, „in vitro”, eul, nu-l poate rupe de lumea în care îi sînt rădăcinile, experiențele, puțința însăși de a se delimita ca eu. În amintire, în experiență, în proiectele sale, eul se raportează mereu la ceva ce nu este el însuși și care îi dă și întreține neîncetat o conștiință a „diferenței” sale în lume. Niciodată, nici cînd par închîși într-o singurătate-limită, eroii lui Camil Petrescu nu „ies” — în planul conștiinței — din lume, dintre oameni, dimpotrivă, în miezul însuși al solilocului lor apar de neșters raporturile în care eul este angajat, dar voînd să și le supună și preocupat să înțeleagă natura și

valoarea lor. Își definesc condiția în autenticitatea ei antinomică și, fapt esențial, în continuă tensiune și dialog cu ea.

În *Ultima noapte de dragoste...*, identitatea lăuntrică a lui Ștefan Gheorghidiu se dezvăluie în „gelozia” și iubirea lui pentru Ela, iar experiența frontului nu poate fi, prin definiție, una solitară. Confesiunile din *Patul lui Procust* nu sînt nici ele sterile închideri în „eu”. Totul fiind interpretat, dat în refracția specifică a unor conștiințe-ecran, ca Ștefan Gheorghidiu, Fred, doamna T., „autorul”, ei stau în primul plan al interesului (ascultîndu-i vorbind despre alții, pe ei îi cunoaștem și ceea ce spun ei ne spune nouă ceva esențial despre ei în primul rînd). Dar important e faptul că axa „eu” — celălalt nu e un simplu prilej de a dezvălui și „caracteriza” personajele, ci ea apare ca *pattern* fundamental al adevăratei cunoașteri de sine. E în fond marea temă filozofică a experienței alterității, prin care „subiectul constituant” constituindu-l pe „celălalt” se aprofundează pe sine, se constituie chiar pe el însuși³⁸. Însă nu de a privi romanele ca traducere în ficțiune a temelor filozofice ale autorului e vorba, ieșite dealtfel dintr-un strat original comun, mai adînc, ci de a semna coerența reflexivă a imaginarului său. Eroii scriitorului trăiesc mereu experiențe de cunoaștere, purtînd în ele mișcarea și accentul pasional al vieții cu o puritate care le sporește încă incandescenta.

Iubirea, femeia nu sînt în romanele lui Camil Petrescu pretexte pentru a pune în lumină mișcările, impasul, relativitățile conștiinței. Ela este un personaj feminin foarte bine „prins”. Dragostea lui Ștefan Gheorghidiu e făcută și din orgoliu, și din deruta și confuzia lăuntrică a complicatului vulnerabil în fața unei ființe mediocre interpretată ca „enigmatică” din gust al suferinței-cunoaștere și mai ales dintr-un ciudat prestigiu pe care inteligența îl acordă femeii tocmai în măsura în care ea întreține incertitudinea. Adevărata Ela a fost întotdeauna aceea pe care el o vede cu un ochi rece și neezitant la sfîrșit. „Misterul” ei era o iluzie produsă de distanța enormă care separă două alcătuiți sufletești niciodată în raport real de comunicare. Dar dacă femeia

rămîne tot timpul străină eroului (deci și cînd patosul și impasul rațiunii o înconjură de o frumusețe-pur reflex al febrei și iluziilor spiritului), tot acel spațiu al analizei și autoanalizei în al cărui centru se află ea (imaginile ei) rămîne revelator: întîlnirea cu celălalt nu s-a realizat, dar experiența acestui eșec face posibilă *auto-cunoașterea*.

Marcel, eroul amplului ciclu proustian, are în planul conștiinței, prin iubire, revelația psihologiei paradoxale a sentimentului, însă la el totul se integrează unei perspective ultime, „concluzive” și ierarhizatoare, stabilind o axiologie interioară a trăitului. Roman al formării³⁹, în care sfîrșitul e dat de la început, *În căutarea timpului pierdut* presupune continuu, în arheologia de timpuri a romanului, în vastitatea construcției lui ramificate, „punctul de fugă” al unui sens recuperat trecutului, succesiunii și ciclurilor experiențelor: un „timp regăsit”, pe ecranul căruia dezordinea unei vieți, relieful ei mișcător de vanități și eșecuri, pasiuni, revelații își descoperă o ordine, o focalizare sustrase mișcării⁴⁰. Eroul lui Camil Petrescu (nu numai Gheorghidiu, ci și Fred Vasilescu sau doamna T.) nu face niciodată din *Erzählenszeit* (timpul povestirii, din perspectiva căruia se narează) un „judecător” suprem și definitiv al trăitului, orizont final (și deci închis) al unui întreg destin interior. Prezentul, dinspre care se desfășoară întoarcerea în timp, este tranzitoriu, neconcluziv. Eroii romancierului român nu au (și nici nu caută) refugiul ori salvarea în artă, ei nu au decît viața, timpul trăirii și al retrospectiei, acesta din urmă fiind reîntoarcere (a trecutului în „prezent”), dar și trăire el însuși, la ei rememorarea implică tot ce decantează memoria într-o durată deschisă și în acel „sentiment metafizic al existenței”⁴¹ despre care vorbea scriitorul însuși. Nu pentru a opri timpul și a-i fixa forma vorbește vocea interioară a eroilor săi, ci pentru a-i integra substanța, semnificația, în mișcarea vieții. Marcel se închide în cercul memoriei cu imaginile trecutului său, desfăcînd astfel muzica interioară a „timpurilor”. Viața este în mers în romanele lui Camil Petrescu, retrospectia nu e aventura unui „eu” ieșit din timp, ci e ea însăși creștere și mutație. La Proust, „celălalt” este

imagine (cu tot ce implică aceasta ca irealizare și valoare de semn), dar și excepțional joc impresionist al nuanțelor și perspectivelor în labirintul memoriei „polioculară”. La romancierul român, care nu atinge niciodată o asemenea orchestratie complexă (și a cărei poezie e de altă natură), „celălalt” e interpretat și în amintire din perspectiva unui monolog-moment interior al mișcării. Căutarea „timpului pierdut” este impregnată de o *morbidezza* difuză, viața fiind numai în urmă, durată închisă. Eroii lui Camil Petrescu se întorc spre trecut pentru a-l „înțelege” și, apropiindu-și-l ca existență deplină (asumată dramatic de conștiință), tind să-l depășească, să-l implice, astfel decantat, în experiențele lor viitoare, rejudecându-l mereu⁴².

Un lucru atrage atenția, prin revenire sistematică, în *Patul lui Procust*: toate personajele importante „scriu”: nu numai scriitori ca „autorul” sau Ladima, ci în primul rând doamna T. și Fred Vasilescu, fără confesiunile cărora romanul nu ar exista. Cine nu scrie? Emilia și cei din „lumea” ei (Valeria etc.) sau cei care, ca Nae Gheorghidiu, se știu mai „deștepti” decât „Kant ăla al dumitale”. Excludere semnificativă. A „scrie” (sau a nu „scrie”) conotează în roman un nivel al vieții spiritului (ori, dimpotrivă, opacitatea totală sau ostilitatea disprețuitoare față de valorile ei). Să adăugăm o explicație de ordinul compoziției ca tehnică: montajul de „documente” fictive din *Patul lui Procust* (de monologuri scrise), intenția de a monta jurnalul (impresie directă, autenticitate) experienței de război în primul roman. Dar tocmai aceasta ne duce spre întrebarea esențială: de ce trebuia ca „dosarul” să se alcătuiască din mărturiile celor care „scriu” și numai ale lor, de ce trebuia ca „lumea” romanului să intre în paginile lui așa cum apare ea din perspectiva celor care trăiesc viața în conștiință, deci avându-i pe ei în centru, și nu altfel?

Câte timpuri există în *Ultima noapte*...? Există un prim timp rememorat („1916”, timpul primului și ultimului capitol al cărții întâi), un altul, al trecutului, anterior primului (cei „doi ani și jumătate” ai iubirii) și

care apare în roman rememorat din (sau ca din) perspectiva „prezentului” de atunci (în fapt, deci, o rememorare amplă, analitică — istoria iubirii — dată în altă rememorare, concentrată și dramatică: scena de la popotă și permisia). Pentru că ambele timpuri sint „straturi” ale trecutului față de timpul ultim, al rememorării-scriere, „adevăratul” prezent al romanului. De ce această etajare a timpurilor, unele în „rama” altora (un fel de „emboîtement” al treptelor timpului), ce funcție și ce valoare de semnificație revin procedului?

Rezultatul principal e că personajul ne apare simultan ca „privire” (a conștiinței lui) și ca „obiect” al aces-tei priviri (prins în trecutul rememorat și reinterpretat), nu doar o singură dată, ci de două ori: eul care „scrie” se revede pe el însuși în postura unui eu revolut („1916”) care aduce *atunci* în fața „privirii” lui interioare un eu și mai vechi, și mai neștiutor încă de toate cite aveau să mai vină. Pentru că de fapt timpul „scrierii” din cartea întâi e același cu al redactării „comunicatului apocrif” (ultimul din roman) și deci în orizontul lui intră și experiența războiului și momentul lichidării legăturilor cu trecutul, prin despărțirea de Ela, deci întreg timpul cărții a doua. Timpul unitar sintetizator și ultim al romanului, în care toate celelalte se varsă, e cel al eului-scriptor. Nu e un timp neutru, doar ramă pentru celelalte: „Astăzi cînd le scriu pe hîrtie, îmi dau seama, iar și iar, că tot ce povestesc nu are importanță decât pentru mine, că nici nu are sens să fie povestite” (U.n. — p. 128—129). Ceea ce atrage atenția nu e că eroul povestește totuși, ci că el simte nevoia să scrie ceea ce nu are importanță decât pentru el. Rămînînd în perspectiva internă a ficțiunii, ce valoare are această triplă ipostază a eroului-narator-scriptor? Intră în joc nuanța unică pe care o aduce cu ea „povestirea” în scris față de povestirea naratorului-„voce”. În ce constă ea? Scrișul sugerează o comunicare care nu e imediată, ci mesaj și distanțare interioară. Confesiunea scrisă, jurnalul presupun o filtrare a trăitului în lumina semnificației lui și, totodată, prin scriere, monologul se poate desprinde oarecum de „eu”, capătă o cvasirealitate obiectivă a sa:

conștiința care vorbește în el se poate astfel „vedea“ pe sine. Timpurile etajate, rememorate unele în altele, dau o subliniere supremă acestei cascade a „privirilor“ în care stadii de conștiință distincte ale eului își scrutează unele altora, dinspre prezent (și un trecut mai apropiat) spre trecut (sau trepte și mai adânci în trecut), gesturile, reacțiile, situarea, inclusiv pe cele în relație cu gesturi, reacții și situații mai vechi încă. Timpul „scrierii“ participă astfel la reliefurile de raporturi în mișcare ale eurilor, pe care se sprijină conștiința identității lăuntrice a persoanei umane.

În primul roman al scriitorului, distanța în timp dintre trăire și scriere este considerabilă. În *Patul lui Procust* însă timpul „scrierii“ și cel al trăirii sînt apropiate: între „după-amiază de august“ și promisiunea lui Fred de a scrie nu a trecut decît „o lună“. Nu este nici reîntoarcerea spre un trecut imediat, abia depășit, ca pentru a-i desluși abia astfel sensul, îndată după ieșirea din realitatea lui confuză. Distanța este aici una medie, ea a supus deja unei probe valoarea de experiență a acelui timp destul de apropiat încă. Dacă eroii fac din el obiectul confesiunilor lor e pentru că îi atribuie o semnificație revelatoare. Rememorarea scrisă este, mai ales la Fred, continuare și împlinire a unui monolog interior declanșat odată cu trăirea „întîmplării“, prelungit după și încheiat într-un document de viață sufletească (moartea eroului îi dă o valoare de rezumat al esențelor unei existențe). „Mă lămuresc pentru mine însumi“ (cunoaștere), „O durere povestită e o durere nu diminuată, dar armonioasă...“ (terapeutică), așa vorbește personajul despre bucuria scrisului. Centrul romanului este acolo, în această dublă, dar unitară mișcare, de suflet și inteligență (cu corespondențele lor fluide), din *Intr-o după-amiază de august*.

Trei timpuri aflate în relație semnificativă unele cu celelalte există și în confesiunea lui Fred: timpul „după-amiezii de august“, fundamental, fără de întîmplările căruia „caietul“ nu ar fi fost scris și nici întoarcerile în trecut nu ar fi avut același climat; un timp al amintirii, obiect al retrospectivității (alunecările eroului în propriul său trecut: iubirea pentru doamna T., prietenia

cu Ladima); și un al treilea: timpul scrisului, al refacerii interioare și în text a „după-amiezii de august“. Primele două și raporturile lor sînt materia însăși a romanului, au o prezență directă, pe cel de al treilea trebuie să ni-l reprezentăm pornind de la indicații vagi și rare în text și mai ales de la ceea ce implică confruntarea lui cu celelalte două și cu dialogul lor. Timpul central, origine și întemeiere a celorlalte, este cel al întîlnirii lui Fred cu drama lui Ladima și cu propriul său trecut, în atmosfera aceasta de comunicare între experiențe și înțelesuri născînde. Pachetul de scrisori conține urma unui destin, întipărirea lui autentică, neretrușată. Descoperindu-le, naratorul este hotărît să le parcurgă pe toate, în ordinea lor cronologică. De ce? Nu este oare aici intenția de a citi, nu doar o suită de scrisori, ci (în ele) un destin așa cum s-a configurat el în gesturi și stări imediate? Scrisoarea este amprenta unui prezent cald, secțiune transversală în „mișcarea“ eului⁴³. În ea, atmosfera momentului, concretul său efemer și dimensiunile (nebănuite încă de cel care scrie) prin care clipa se va integra în destin. Ladima-îndrăgostitul plin de iluzii, Ladima-exaltatul „orbit“, Ladima-umilitul și furiosul, Ladima-învînsul amar de la sfîrșit sînt euri distanțate unul de altul: Fred actualizează într-un fel de simultaneitate toate aceste euri (ale lui Ladima), reface în același timp palpitul imediatului și sensul lor de ansamblu, pentru că el știe totul de la început („cine“ este Emilia, sfîrșitul lui Ladima, cine și cu ce interese manevra îndărătul „Veacului“ etc.). „După-amiază de august“ este, astfel, timp al privirii în „celălalt“, în fragmentele eului, păstrate în scrisori.

Este semnificativ că această însoțire, concentrată, a cursului unei alte existențe îl întoarce pe erou la el însuși, la „eurile“ lui anterioare. Pătrunderea într-o durată străină trezește dorința unei regăsiri a propriei realități interioare revoluate, ca și cum eroul ar încerca să citească acum în amintire linia sa de destin. Definirea și manifestarea identității sufletești a naratorului nu mai sînt aici rezultatul eșecului în cunoașterea „celui-

lalt" (ca în primul roman), ci dimpotrivă, în legături adânci și multiple cu revelarea adevăratei ființe lăuntrice a omului de alături (Ladima), dincolo de moartea lui. De aici climatul liric de nuanță aparte al atingerilor și ecourilor existențelor, unele în altele, rare și incomplete în realitatea trăită direct, intense, prelungite într-un fel de suspendare a timpului în acest dialog fluid al trecuturilor reiterate (scrisorile lui Ladima-rememorările lui Fred). Privirea eroului în el însuși nu e numai declanșată de dezvăluirea celui alt, ci într-un perpetuu joc ghicit de apropieri și complementarități cu ea, de sublimări și sugestii în jurul și între aceste „euri” care își descoperă ființa interioară secretă (nu complet însă : Fred).

Dealtfel, sînt în „secțiunea” mediană a romanului numeroase semne de organizare a spațiului și gesturilor și în alt plan decît cel al înțelesului lor imediat, literal. Nu are Fred, împărțit între fantasma unui trecut resuscitat, al altuia (scrisorile), și cufundările în urmele propriei durate revoluate, sentimentul unei izolări, unei desfaceri de lume, revelatoare de esențe? „În camera asta ca o insulă în căldura zilei, gol, așa vrea să fumez mereu și să gîndesc, cu o voluptate de neîntrerupt” (P.P. — p. 109). „După-amiaza” nu este acest timp încet, aproape stagnant, care afară descompune, insinuează în tot ce există o moarte? În timp ce înăuntru, în camera „insulă”, naște iluzia unei ieșiri din timp și din imediat, spre o viață pură a eului care se percepe pe sine în raporturile-esențe? Nuditatea însăși nu e, la Fred, și o „dezbrăcare” de lume, de aparențe, întoarcere spre o autenticitate liminară (de suflet și spirit), corelativ simbolic al „judecării” de sine a eroului? Cu totul alta e, în schimb, conotația revenirilor frecvente la imaginea trupului, cînd e vorba de Emilia : carnal „pur”, metaforă a unui destin biologic ce se ignoră cu platitudine și care tocmai de aceea apare spiritului ca semn al unei înscriseri inconștiente în moarte (notabilă consonanță aici cu o sugestie existentă și la Ion Barbu, în *Riga Crypto*, prin Enigel). „După-amiaza de august” e un timp al reunității și condensării esențelor (comunicare, iubire, sentiment al „trecerii”, autopercepere a conștiinței). Adevă-

rata temă dominantă, centrală și centralizatoare, din roman e această sensibilitate interioară la timp. În toate acestea moartea este o prezență continuă, un reper-cheie (nu singurul). Dealtfel acordurile ei se aud adesea în confesiunile lui Fred : lectura scrisorilor lui Ladima este un dialog peste neant, din trecutul rețrăit al amintirilor se degajă (actul însuși al rememorării duce la aceeași) o sugestie neîntreruptă de alunecare și schimbare în timp, formă de insinuare în durată a degradării. E adevărat, „după-amiaza” lui Fred este o încercare (camera „insulă”, nuditatea sînt semnele ei simbolice) de a „pune în paranteză” lumea pentru a trăi o stare privilegiată și revelatorie de suspendare a „trecerii” și, pe fondul ei, o co-prezență a trecutului și prezentului oprit într-un fel de prezent etern (Husserl vorbea de un hiper-prezent). Dar tocmai concentrarea densă a acestui timp suspendat și raporturile dinăuntru lui, mișcarea sa internă reintroduc fiorul duratei : din interludiul după-amiezii Fred iese altul decît a intrat, cu sufletul crescut de tot ce experiența momentului „apogetic” (pentru a evoca una din categoriile substanțialismului, potrivit aici) a decantat în el.

Stare de emoție a spiritului trăită intens și gîndită în același timp, acesta e nucleul de mare poezie al romanului, accentul său unic, care-l apropie pe romancierul român de marii vizionari moderni (toți, în tonalități diferite, sensibilități lirice) ai unității mitice, crescînd din tensiuni, a existenței (Proust, Joyce, V. Woolf). Camil Petrescu este într-adevăr, cum s-a spus (D. Micu), „înainte de toate și în tot ce a creat, un poet”⁴⁴. Monolog patetic și dramatism al conștiinței, percepție adîncă a devenirii, cunoaștere lucid-pasionată și regăsire în antinomiile ei a unei fețe mitice a lumii și a condiției omului, niciodată abdicare de la o înaltă idee despre frumusețea eroică, recucerită, a umanului. Un poet al existenței esențiale, ai cărui eroi afirmă mereu un ideal. Tăria, curajul lor înseamnă și asumarea vulnerabilității. Confruntarea lui Fred cu perspectivele ultime (inclusiv moartea), cu sine și cu lumea este o experiență-sumă. Revelație eidetică poate, a existenței, dată unei lucidități ca-

pabile să trăiască emoția reflexivă a unei sinteze dense, totale.

Scriind despre *Patul lui Procust*, Octav Șuluțiu observase că romanul se înfățișează „invariant și circular” și vorbise de o tehnică a „grupajului circular sau grupajului spiral”, ca proiecție a timpului psihologic (nu real). Ni se pare însă că în revenirile, în spirală, la „punctul de plecare, la prezentul din patul Emiliei”, „învi-tire de mai multe ori în jurul aceluiași moment”⁴⁵, se întrevede și altceva: o intuire în mers a înțelesurilor experienței de conștiință în curs de derulare, la un prim nivel, și o adîncire, o degajare deplină a raporturilor și semnificațiilor ei în acel ultim act, al „scrisului” și meditației prin scris. E capital, de pildă, faptul că „după-amiaza de august” este și nu poate fi altceva decît un timp al monologului interior. Cu Ladima, cu doamna T., dialogul a fost închis sau ratat, cu Emilia dialogul este de neconceput, o imposibilitate absolută. Comprimate interior, impresiile și iluminarea de atunci cer o reitere-re și înțelegere pînă la capăt, ele însele pe jumătate retrăire a revelațiilor inițiale, pe jumătate distanțare de ele pentru a le măsura cu adevărat valoarea. Confesiunea lui Fred (scrisă) conține ambele impulsuri și este totodată depășire a lor. Dintr-o astfel de plutire în suspensie a întrebărilor și sugestiilor în sufletul lui vine bucuria scrisului-eliberare și limpezire. A scrie este a gîndi și a regîndi înțelesurile imperfect decantate ale trăitului, moment intens de cunoaștere, legat, totuși calitativ distinct de mijirile de gînd originare. Dar limpezirile „scrisului” sînt topite în relația celorlalte două timpuri și mai ales în optica atribuită timpului-bază („după-amiaza”), fără a-i știrbi însă atmosfera de autenticitate a revelațiilor imediate: i se lasă întreaga poezie de efluvii și „reacțiuni adecvate indefinit” proprie lui. Amprenta prezentului absolut este în decupaj (nuanțe, accente, raporturi); monologul scris, față de cel vorbit, este construit, dar nu osificare a ceea ce fusese ordine în stare născîndă, ci regăsire a ei prin luminare totală de sens. Fără îndoială, Fred, ca și doamna T., chiar „au-

torul” sînt măști necesare autorului pentru a vorbi, a vedea, a gîndi din trei perspective diferite lumea, existența, raporturile. Personajele care „scriu” joacă înăun-trul ficțiunii rolul „scriitorului”. În această viziune, Fred este în romanul în roman al „după-amiezii de august” un simili al romancierului. Eroilor săi reflexivi scriitorul le-a dat tuturor și experiența scrisului, pentru că literatura îi apărea lui însuși ca o tentativă de a reține substanța timpului, prețiosul și fugarul „concret psihologic”, atmosfera devenirii interioare. Personajele reiau simbolic, scriind, lupta lui cu moartea insinuată în durată. E unul din punctele în care fondul liric al romanelor se proiectează în stratul marilor motive simbolice (între care „scrisul” și amintirea sînt cele mai proeminente) și în construcția lor, un mare simbol ea însăși.

În *Patul lui Procust*, diferența frapantă e înmulțirea naratorilor-scriptori: doamna T., Fred, „autorul”. Fiecare cu un regim diferențiat al „vocii” și „punctului de vedere”. În scrisorile ei, doamna T. rememorează climatul citorva momente de viață și timpurile sînt clar delimitate: unul, principal, al întâmplărilor legate de D., un al doilea al trecutului anterior lor („autobiografia” eroinei, reintîlnirea cu D.), un al treilea, al „scrisului”. La fel, confesiunea lui Fred, dar deosebirea importantă este că în timp ce eroina nu se evocă pe sine ca amintindu-și, Fred, în schimb, rememorează mișcarea și atmosfera unei rememorări anterioare. Evocare (în evocare) a unui trecut mai vechi din perspectiva unuia mai apropiat. Dar ceea ce menține continuu acum în prim-plan semnele unui prezent absolut (al „scrisului”) este faptul că textura romanului este dominată, în ansamblu, ca și în pagină, de „document” (= „scrisul”): scrisorile lui Ladima sînt „documente” citate într-un alt „document” („caietul” lui Fred), „notele” și articolele, versurile etc. „reproduse” în ele, toată această discontinuitate voită (și construită) a „dosarului” alcătuit din scrisori, confesiuni, note și epiloguri întreține neîncetat motivul „scrisului” și odată cu el conștiința scrisului-meditație și trăire interioară. Textul este viață și viața („dosarul de existențe” este dosarul de texte-confesiuni) este „text”: în înțelesul că în *Patul lui Procust* condiția reală de text

a romanului își dă o autosubliniere prin montajul unui „dialog“ de texte (fiecare cu „autorul“ său: voce, stil și punct de vedere). Textele joacă în ficțiune, sînt în același timp „piloni“ sau material al construcției și un fel de actanți primi puși să introducă „orizonturile“ conștiințelor. Romanul devine o arhitectură-mesaj de texte-existențe, el însuși experiență a unui scris-trăire care se împlinește în cunoaștere: o mare și complexă „metaforă epistemologică“ în care totul este raport simbolic.

Construcția este de aceea cheia adevărată a sensului și discontinuitatea montajului „liber“, pentru a fi mai în adîncime controlat și orientat (planul comunicărilor și convergenței semantice), e vocația însăși a tipului de ficțiune (un dramatism al conștiințelor, o dialectică a perspectivelor) care răspunde înzestrării și preferinței autorului. Realizarea deplină a acestei vocații structurale e în *Patul lui Procust*. Ordinea, sintaxa textului e aici una înalt-semnificantă, unitatea romanului este în ea. În literatura română nici un alt roman de factură asemănătoare nu a atins același grad de artisticitate a construcției care, proiectînd mișcarea conștiinței, reușește nu să dea viață sensului, ci să fie ea însăși această viață a lui, relief și coerență într-un nimb de concentrată emoție liric-intelectuală⁴⁶. Montajul monologurilor-confesiune închide în raporturile lui interne, construite, de apropieri și delimitări ale „vocilor“ și perspectivelor, ale temelor și experiențelor date personajelor, o arhitectură a sensului.

Emotivă superioară și inteligență fină, doamna T. nu disecă; o reflexivitate nespeculativă, intuiția și un fel de simț organic al esențelor, ca și al nuanțelor, de nedisociat unele de altele, fac din ea o sensibilitate (calitate cardinală în idealul uman al scriitorului) de un echilibru și o grație excepționale. Fred este un egal al ei, un ins maturizat și revelat sieși prin iubire și suferință, dar rămas (sau abia astfel devenit) vulnerabil: el e, dimpotrivă, un cerebral neliniștit, ros de întrebări și incertitudini, a cărui sensibilitate e totdeauna cenzurată și ghidată reflexiv: dualitate care îl complică, dîndu-i un dramatism sufletesc și o desfășurare de mișcări lăuntrice mai complexă decît a oricărui alt personaj. Scri-

sorile-preludiu sînt un „document“ care luminează lateral frumusețea interioară a eroinei, incapabilă (structural) să-și proiecteze direct într-o confesiune suferința. Ea într-adevăr scrie cuiva. Fred își vorbește sieși sau — ceea ce e același lucru — oricui. *Într-o după-amiază de august* e un jurnal interior în care eroul se dezvăluie și se ascunde totodată. El are gustul adîncirii reflexive a experiențelor trăite și lectura scrisorilor lui Ladima este pentru el preluarea rezervelor de suferință ale unui alt destin, de suferință făcută astfel a sa, în sensibilitate și spirit. În aceasta este o primă mare articulare a planului de experiență a cunoașterii din roman: o perspectivă cuprinzătoare și lucidă întâlnește una foarte parțială și falsă nu pentru a o respinge, ci absorbînd-o și măsurînd astfel, în dialogul lor, relativitatea „imaginiilor“ conștiinței.

Totul arată, oricare ar fi fondul misterului, că adevărata sursă a dramei lui Fred e în chiar structura sa. Revelatoare ni se par confruntările dintre imaginea doamnei T. din scrisorile ei și cea văzută de Fred. Femeia iubită e mai simplă și totodată mai complexă decît o vede el: în ultimă instanță pentru că ea e mai aproape de fluiditatea vieții. S-ar părea că eroul îi este inferior ei și, sub un anumit unghi, chiar lui Ladima, printr-un complex al cerebralității paralizante. În realitate, el este, alături de ei, un al treilea mod al iubirii-suferință (ca experiență a aprofundării de sine). Neprotejat de un echilibru intuiție-reflexivitate ca al doamnei T., eroul este o sensibilitate care ajunge la emoție prin idee. Lipsit de naivitatea (și inocența) prietenului său, nu suferă mai puțin decît el. Vulnerabilitatea ei participă la mișcarea și echilibrul vieții, pe Ladima hazardul l-ar fi putut pune în fața unei altfel de femei decît Emilia, singur Fred e de o vulnerabilitate tragică pentru că ea e înscrisă în condiția lui interioară, care îl limitează, dar îi deschide și drumul spre revelațiile „după-amiezii de august“. Cerebralitatea lui nu mai e, ca a lui Ștefan Gheorghidiu, silogistică și de aceea nici căutarea lui una care să ducă în labirintul relativităților și antinomiilor. Poezia aventurii lui interioare e de altă natură, monologul lui interior este o depășire a ideii spre o atmosferă. Ce re-

memorează Fred în confesiunea sa scrisă? Imagini, gânduri, dar mai ales *stări* care leagă totul într-o mișcare muzicală a „temelor“. Mai important chiar decât *ce* spune eroul-narator e *cum* spune, raporturile, ordinea internă a textului.

Atrage atenția faptul că, deși „amintirile“ lui Fred sînt declanșate de lectura scrisorilor lui Ladima în ordinea lor cronologică, succesiunea acestor rememorări în text este una liberă față de cea temporală, condusă de alți factori. Ordinea din *discours* este alta decât cea din *histoire*. Dislocarea, discontinuitatea, răsturnarea timpului sînt întotdeauna productive semantice în roman. De aceea nu ni se pare deloc întîmplător faptul că se începe cu secvența de la Movila, care nu a fost numai ocazia întîlnirii Fred-Ladima, ci și a unui duel între ei (în legătură deci cu motivul morții). Nici, mai ales, că ultimele două „momente“ rememorate sînt tocmai plecarea spre Capetown (expediție încheiată cu un accident care anticipă sfîrșitul eroului) și începutul iubirii, întîlnirea Fred-doamna T. Este semnul visului unei ieșiri din timp: undeva între durată care implică declinul (de aceea începutul iubirii este rememorat după istoria ei esențială, ca pentru a-l reține pe el — un început etern —, nu ce i-a urmat) și anticiparea morții („Capetown“, testamentul etc.), într-un fel de limb al suspendării (simbolica și climatul interior al „după-amiezii de august“).

Singurul personaj care rămîne mai mult o convenție tehnică este tocmai „autorul“. El este necesar articulării și rotunjirii construcției, este un „rol“ necesar articulării structurii romanului, subordonat ei, deși aparent instanță supraordonată tuturor celorlalte personaje. În orice caz, nu e el centrul ordinii de sens din *Patul lui Procrust* (acest rol îl joacă Fred). Dincolo de informațiile și comentariile lui, complementare textelor celorlalți sau formulînd idei despre literatură și scris, „autorul“ e o singură dată, pe o direcție esențială în construcție, delegatul evident al autorului, cînd prin el se încheie circuitul cu valoare simbolică al unui motiv central. „Caietele“ lui Fred vor fi predate doamnei T., trebuie predate ei, pentru că în ele este, uimitor în complexitatea sublimărilor de care se învîluie, cel mai in-

tens timp al iubirii eroului. Nu numai pentru că le conține pe toate celelalte și le evocă într-un fel de gest sufletesc eroic al cuprinderii lor simultane, ci fiindcă întreaga înflorire a vieții de conștiință și a raportului cu lumea („după-amiaza de august“) apare ca o expansiune a puterilor iubirii și, prin ele, o regăsire a unității și substanței trăite.

Rebreanu, romancier al energiilor și „patimilor“, al elementarului, descoperea în cenușii cotidianului și banalului o ordine și un dramatism al esențelor. Camil Petrescu își conduce eroii dinspre o fascinație a ideii și a esențelor gândite, prin impasuri și eșecuri care îi revelă lor înșiși, spre o regăsire a esențelor vii, trăite cu întreaga ființă, în lumina înaltă a spiritului. Dramele pasiunilor și destinelor tragice din „lunile“ rebreniene înaltă umanul, fără a-l falsifica, la o expresie monumentalizată a situației omului în lume, pe un fond epic și cosmic. Romancierul experiențelor și tensiunilor cunoașterii găsește măreția omului în setea lui de adevăr și certitudini, de lumină morală și existență autentică, aduce complexitatea și antinomiile lumii în spațiul interior, al conștiinței, și le proiectează în dramatismul și apoteozele ei. Ceea ce erau aminarea, circularitatea, contrapunctul planurilor epice la unul sînt jocul timpurilor și al naratorilor, „scrisul“ și amintirea, dialogul experiențelor și al confesiunilor la celălalt. Martorul impersonal, prin denudare a esențelor ascunse sub suprafețele obișnuitului, și eul patetic, prin interogație care conduce din fragmentarul și amorful „perigetic“ spre armonia și densitatea momentelor „apogetice“, pun în comunicare, și unul și altul, adevărul realului cu fiorul unei coerențe și vitalități mitice a lumii și existenței. Moderni amîndoi și aparținînd mișcării vii a literaturii române pe care o îmbogățesc organic, Rebreanu și Camil Petrescu sînt marii arhitecți ai romanului: constructorul de dramă și epopee și cel al romanului-„metaforă epistemologică“ stau într-o firească egalitate de prim-plan al valorii artistice, pe două linii de evoluție centrale și complementare în istoria romanului românesc.

Față de Rebreanu și Camil Petrescu, ale căror romane creează prin lumea lor sau prin narator iluzia realului și ne implică în raporturile interne ale realității lor, universul Hallipilor ne întreține o incertitudine continuă (voită de prozatoare) față de „realitatea” din cîmpul ficțiunii. Interesul cu care citim romanele ciclului comportă o dublă mișcare de participare-distanțare (nu numai morală), care ține de spiritul și configurația poeticii romancierei. Deși subliniază insistent că în romanele ei „totul este invenție”⁴⁷, scriitoarea va fi găsit totuși în real sugestii și puncte de plecare, uneori chiar modele, în jurul cărora imaginația ei să lucreze, sublimându-le dezvoltînd o viziune a ei. Momentul-cheie al imaginarii bengescian este, probabil, intuirea simultană a unei esențe caracterologice și a unui nucleu de portret inseparabile. În citeva linii, de crochiu fugar, romanciera „presimte” posibilitățile de creștere ale unui personaj: „În *Fecioare* trecea din fugă un Lică oarecare, chipesh băiat, schiță vioaie... Așadar Lică!... Mai departe de un fluierat și de o biciușcă ce aș mai ști despre el?...”⁴⁸ Imaginația scriitoarei cristalizează deci în jurul unei schițe care îi spune ceva, care cere o amplificare și adîncire. Un gest, un element de portret, numele însuși sînt catalizatori ai invenției. Firele din care se țes portretele totale sînt trase dintr-o primă agregare sintetică, „chip” care anunță un caracter. De aici coeziunea internă a portretisticii bengesciene, impresia că leit-motivele imaginii fizice a personajelor sînt și, prin decupaj și montaj, devin încă și mai mult „semne” ale caracterelor, fixează plastic dominantă lor.

Personajul bengescian nu se reduce desigur la atît. Prin analiză, „monolog interior”, notație a stărilor și senzațiilor, el dobîndește o identitate lăuntrică. În același timp, păstrîndu-se neschimbată axa caracterului, portretul fizic este aproape întotdeauna supus unei reinterpretări, unei dezvăluiri (compoziția organizează ritmul acestei progresii) de conotații simbolice. Se confirmă în ele, sintetic, ceea ce analiza sugerează meandric, disecînd. E o tehnică a deformării treptate, prin care liniile

unui portret realist sînt frînte, îngroșate sau reduse pînă se atinge o nouă coerență, simbolică. Așa se constituie un Rim „drăcesc”, un Maxențiu „înger” sau, mai înainte, „strigoi”, un Walter „demonic” etc., fără dislocarea celui alt chip al lor, văzut realist: condensări metaforice și hiberbolice ale esenței caracterelor. Desenul figurativ, realist, este dublat de un portret-metaforă și frecvența asocierilor mitologice (răsturnate ironic) nu e întimplătoare („nimfa trufașă”, „micul Puck”, „serafi”, „Crist”). Nory care îi vede pe Rimi, în noua lor casă, ca pe Adam și Eva „în rai”, în timp ce „șarpele” (Lică) așază între ei „mărul” ademenitor (pe Sia), repetă, la scară redusă, „gestul” romancierei însăși: introducerea pe un fond de ironie fantezistă (pur badinaj în aparență) a unei aluzii sau sugestii simbolice. Sînt creșteri semantice organizate în sintaxa (compoziția) portretelor. Niciodată transformate în pură și rigidă figurație de alegorie (un caracter alegoric sui-generis este vădit în ciclu), personajele își mențin o anumită identitate realistă (socială și psihologică), dar intră și în jocul unor sugestii la nivel simbolic al textului⁴⁹. E una din sursele dublei noastre reacții de cititori ai romanelor Hallipilor, în „realitatea” lumii cărora credem și nu credem totodată, receptînd-o simultan în perspectivă istorică (realistă) și transistorică (parabolică). Dimensiunea simbolică a ciclului nu trebuie desigur nici exagerată, nici ignorată. Rezistența în timp și modernitatea autentică a trilogiei vin din formula aparte a rețelei de tensiuni proprii acestui dualism al planurilor de semnificație, semn al artei mari.

Nu s-ar putea spune că din universul Hallipilor lipsesc interesele și poftetele, ambițiile, vanitățile de tot felul. Dimpotrivă, ele sînt mereu prezente, lor li se dătoarește agitația (nu „viața”) continuă din romanele trilogiei. Ada vrea să intre ca princesă Maxențiu în high-life-ul bucureștean și să-l impună, odată cu aceasta, și pe Lică, amantul ei. Rim își dorește un amor cu „fecioara trunchioasă”, Lică întrevide un viitor nesperat, Elena ori Coca-Aimée își organizează triumful monden, Walter nu se poate vedea pe sine decît dominînd etc. Dar la toți ceva revine obsesiv, dîndu-le un aer „de

familie": e mereu același mecanism interior al convertirii deficiturilor, carențelor în „energii”. Snobismul⁵⁰, ideea unei ierarhii de caste, un cod al moralei inautentice se află de obicei la originea acestei continue agitații sterile din lumea Hallipilor. Au ele un sens numai în planul unui realism social imediat? Proiectarea unor realități sociale românești, delimitate istoric, într-o stilizare expresivă (voit „deformantă”), aparte, este neîndoielnică și scriitoarea a văzut foarte net o anumită conformare simptomatică a psihologiei de clasă proprii burgheziei (lipsită de adevărate tradiții) de după primul război. Dar ea a văzut mult dincolo de suprafața socialului de epocă. Hallipii nu mai au pasiunea achizitivă a unui Dinu Păturică sau Tânase Scatiu. Marea „luptă”, agitația⁵¹ eroilor bengescieni nu se raportează niciodată direct la valori: banii, averea, chiar poziția socială, puterea nu par a fi prețuite în ele însele și nici ca instrumente sau pirghii ale împlinirii unor dorințe pentru că tocmai dorința le lipsește lor tuturor (dacă nu e deficientă, deviată sau coruptă — situație cvasigenerală —, vitalitatea e „joasă”, ca a Adei). Energiile, câte și cum sînt, se desfășoară și se situează întotdeauna în raport nu cu o ierarhie pragmatică a valorilor, ci cu una a codului, a sistemului de reprezentări, de imagini ale „succesului”, fericirii, distincției etc. „acreditat” în lumea lor. În această pierdere a gustului obiectului se arată adevăratul *grund* al grotescului bengescian. „Obiectul” ambițiilor și „competiției” e himeric, lipsit de o realitate proprie. Teoria „mediatorului”⁵² ar găsi confirmări la fiecare pas în trilogia Hallipilor, cu particularitatea că aici „mediatorul” este unul anonim, colectiv, nu individual și identificabil. Personajele își doresc mereu numai ceea ce în ochii lumii lor (altfel spus: în ierarhia codului) este semnul recunoscut al reușitei, al triumfului. Așa se vrea Coca-Aimée stăpîna palatului Barodin, Walter va face mariajul cu ea pentru ceea ce femeia reprezintă în mizanscena reușitei lui sociale, Lina e pătrunsă de importanța „profesorului” Rim (și el însuși de altfel), Elena organizează „concertul Bach” etc. Tot ce-și doresc eroii și captează energia lor este semn într-un cod, implică personajele într-o relație în care termenul decisiv

este de fapt o convenție, ceva lipsit de substanță și ori-cînd contestabil. Situația circulară, propice grotescului: repere vide („codul”) răspund unei „mișcări” sterile (agitația pe fondul lipsei de autentică dorință și energie), fapt esențial, de natură să explice agresivitatea uscată, perversitățile, sofisticarea lumii Hallipilor. Și mai ales aerul de existență automatică (un automatism alambicat adesea) în care observația socială, realistă și virtuala stilizare parabolică stau îngemănate. Romanciera a avut într-adevăr intuiția puternică a unui univers social ireversibil declinant, care poartă în el însuși (într-o *forma mentis* bolnavă) stigmatul crizei și al mortificării, dar fără a „extinde [...] viziunea istorică izvorită din împrejurări concrete la scara întregii condiții umane”⁵³, sensul imaginarului său depășește limitele realității social-istorice de la care s-a pornit. Care este înțelesul bolii secrete și ciudate de care suferă umanitatea din ciclul romanes bengescian?

Analiza snobismului ca mecanism revelator de psihologii ocupă un loc de prim ordin și la Proust. Diferite sînt sensul și stilizarea viziunii. Experiența lui Marcel va fi, în contact cu ceremonialul monden-aristocratic, una a descifrării unui limbaj de convenții și nuanțe care ascut sensibilitatea la semne. Creatoarea Hallipilor este și ea o foarte receptivă sensibilitate semiotică și impulsul fundamental în romanele trilogiei este de a descoperi peste tot semne. Numele, costumul, obiectele și decorul, relațiile, gesturile, „rolurile”, totul devine semn. Dar pentru ca acest lucru să fie posibil, e nevoie ca existența personajelor să asculte de un cod: cine minuieste semne are în vedere un destinatar al mesajului său și o convenție a comunicării. Schimbul de semne indică un univers închis (nu inaccesibil, dar în care accesul presupune o inițiere). E semnificativ că „inițierea” intrușilor (Lică, Mika-Lé acceptată în casa Drăgăneștilor) începe cu vestimentația, înfățișarea fizică, ajustarea numelui, semne nu ale identității reale, ci ale celei recunoscute. Ciclul Hallipilor e o amplă paradă de travestiuri: lumea aceasta crede în puterea semnelor, dar nu în semnele înseși, nu în semnele ei (toți produc și schimbă semne, dar fiecare le știe calpe pe ale sale și

de obicei le bănuiește la fel pe ale celorlalți) și tocmai de aceea ea le cultivă, le multiplică, cu un sentiment de inconsistență funciară. Snobismul societății imaginate (metaforă a socialului real) e el însuși parte și manifestare a unei mentalități grotești cu sens mai cuprinzător, care vizează sau intuiește mai mult decât o psihologie socială imediată : chiar sursele, mecanismul deformant care o produce, un fond moral depășind limitele unei clase și ale unui anumit moment istoric.

Travestiuri, măști. Dar cine sau ce le obligă pe personaje să le poarte, să accepte măștile ? Interesul ? Lui Maxențiu interesul i-ar cere să nu-și ascundă boala, Walter s-ar putea lipsi oricând de orice disimulare, fără ca existența lui să aibă de suferit în plan pragmatic. Rim sau Coca-Aimée folosesc, e drept, din calcul tactic măștile, dar nici la ei nu e numai atât. Intuițiile romancierii taie mai adânc : resortul care animă toată această activitate disimulatorie e undeva, sub egoismele diferențiate ale eroilor ei. Există o convenție socială, un limbaj de care personajele-măști se lasă „vorbite“ și sistematizate (Maxențiu-„aristocratul“, Rim-„profesorul“, chiar Walter-„nababul“, Coca-Aimée-„frumusețea-sfinx“ etc.) și căruia nu-i scapă total nici intrușii (Lică, Mika-Lé) și nici redușii (Sia, Lina). Caracterele apar astfel ele însele ca semne într-un sistem de *emploi*-uri (măști) al psihologiei sociale, cu o configurație fixă. E o lume-teatru în care „rolurile“ acoperă actorii. Ochiul scriitoarei vede însă și plăcerea lor de a se contopi cu masca, reflex al vidului interior, simptom grav al unui statut de perpetuă impostură (socială și morală). Corespondență perfectă (care are totuși aerul unui „conflict“) între minciuna (sau ipocrizia) socială și minciunile (variantele ipocriziilor) individuale, ale „rolurilor“ de fapt. Raport interpretat de „privirea“ care dă imaginea și semnificația termenilor lui : naratorul bengescian.

Cel mai important „personaj“ al ciclului este și cel mai secret, mai alunecos și mai ascuns, deși mereu prezent în text. Nu are chip (sau o mască a sa), nici identitate socială (dar are una morală, deși nu ușor de circumscris), nu vorbește niciodată despre sine, însă se implică mereu în ce (și mai ales cum) spune despre cei

din lumea Hallipilor. E un personaj-voce, privire, ton. Vorbește, ca și naratorul rebrenian, numai la persoana a treia, dar chiar când, cum se întâmplă adesea, pare să se topească în monologul eroilor, el nu se retrage nicio dată cu adevărat din text, rămâne tot timpul insinuat — și insinuant — între noi și „lumea“ ficțiunii, ecran formant și relevator, agent catalizator—dintr-o penumbră prielnică lui — al reacțiilor noastre de cititori și al unei lecturi în spiritul poeziei romancierii.

Iată motive suficiente pentru a vedea în narator centrul de organizare a artei scriitoarei în roman, în trilogia Hallipilor mai evident decât oriunde. Îi descoperim prezența pretutindeni, la toate nivelele textului. Personajele vorbesc sau se mișcă, se confruntă și reacționează (definindu-se în aceste confruntări) și noi le auzim și le vedem cu „ochiul“ și „urechea“ naratorului. Le judecăm și le interpretăm gesturile, măștile, mecanica și sofistica interioară numai raportându-le la punctul de vedere al naratorului, care comentează, explică, analizează. Când „oamenii“ romancierii își vorbesc lor înșiși în ceea ce am definit ca vorbire ascunsă (falsul monolog interior), nu ne identificăm niciodată cu perspectiva lor, internă, întrucât ceea ce-și spun ei este tot timpul supervizat ironic, dat într-o „consemnare“ care nu reproduce, ci îngîmă (manevrare ironică a modalității de stil indirect liber). Și nu este această prezență a naratorului („voce“ care vorbește din text și „punct de vedere“), nevăzută dar influentă, bariera esențială în calea iluziei de realitate, făcându-ne dimpotrivă să bănuim neîncetat o coerență și un „mesaj“ parabolic în spectacolul lumii Hallipilor ?

Arma cea mai de preț a naratorului și de altfel constant folosită este tonul (în înțelesul dat termenului de Cleanth Brooks și R. P. Warren : de manifestare în plan stilistic, a atitudinii autorului față de lumea ficțiunii, eroi etc. și totodată, față de cititor) său ironic. În *Fecioarele despletite* eclipsat încă de Mini și Nory, în următoarele romane el își pune în umbră și treptat elimină concurenții. Verva malițioasă, o înclinare fantezist-speculativă, care erau nota lui Nory și Mini, nu-i lipsesc naratorului, dar ironia sa de „personaj“ fără iden-

titate e prin condiția ei una discretă și insinuantă, presupune o libertate bine temperată a jocului cu privilegiile acordate lui (de către romancieră). Personajele intră în scenă de la început însoțite (și continuă să fie tot timpul) de o „privire“ care cenzurează, care induce în cititor suspiciunea, chiar când prezența nu i se semnalează prin nimic evident. În *Concert...* sintem influențați ca „spectatori“ ai lumii romanului, de la primele pagini, de o mizanscenă, de o regie a textului care a pus în așa fel toate accentele (fără ca totuși ele să ni se ofere ostentativ) încît rezultatul nu poate fi decît unul singur: cel scontat. Nu sintem lăsați singuri cu personajele, să le urmărim direct⁵⁴, și toate accentele pe care le pune naratorul sînt învăluit, ori mai deschis, ironice. Totul joacă în comedie, pînă la așezarea în scenă a personajelor: refugierea Siei „la spatele fotoliului lui Rim“ („L'Ange gardien“), de pildă. Mini e acum de prisos. Prezent peste tot, în întreg decupajul secvenței, e naratorul „regizor“.

Desigur, de la un roman la altul, chiar în trecerea de la un plan narativ la altul, cu climat diferit, strategia și tactica naratorului ironic, tonul lui dominant nu rămîn aceleași. Ceva din ținuta protocolară și de ceremonial snob a pregătirilor „concertului Bach“ trece și în inflexiunile vocii din text, care vorbește acum altfel decît cînd se apropie de Rimi sau de „prinții“ Maxențiu, boala lui Drăgănescu e urmărită în altă cheie decît „suferințele“ Cocăi-Aimée. În *Drumul ascuns*, unde perversitatea și disimularea au o ținută „diplomatică“, demersul naratorului își schimbă și el linia, este al unui familiar al „codului“ (capabil astfel să-l demonteze, să citească în el), cu ceva la fel de reținut și precis și cînd îi mimează pe eroi, și cînd îi disecă metodic. Adaptabilitatea, mimetismul stilistic al tonului naratorului țin de însăși condiția ironiei, care simulează asemănarea cu adversarul pentru a-l scoate mai bine din pozițiile lui⁵⁵. Jocurile acestor disimulări ironice, plăcute naratorului, pun însă uneori sub semnul întrebării distanțarea lui de personaje, încep oricum să ne facă bănuitori chiar față de acest „ghid“ și, se părea, arbitru moral de necontestat, pe care înclinam să-l urmărim necondiționat în lumea

Hallipilor. Are de jucat naratorul, între cititor și personaje, un rol dublu, ambiguu? Și în caz că da, cu ce urmări estetice, în ce legături cu celelalte dominante ale artei romancierei?

Într-un comentariu (la *Rădăcini*), VI. Streinu nota reacția morală sofisticată a unor personaje bengesciene⁵⁶. Naratorul are și el criterii de apreciere și delimitare amendabile. Dar nu trebuie uitat că, minuit el însuși de autor, nu e nevoie să rămînă mereu deasupra lumii eroilor, infailibilă instanță ironică (cum este de obicei). Poate fi el însuși supus unei ironii mai înalte, ultime: a romancierei. „Absentă“ din text și ghidîndu-ne mereu, într-un fel sau altul, printr-un interpus cu care ea aproape coincide, romanciera îl face pe acesta să-și joace rolul pînă la limita la care apare și masca lui⁵⁷. Prezent tot timpul în text, în atingere mereu cu impostura, „mimetic“-ironic, naratorul nu poate rămîne infailibil (aceasta l-ar artificializa sau l-ar transforma în pură voce auctorială), el trebuie să aibă limitările sale. Semnificativ e că romanciera îi retrace, temporar, clarviziunea ironică făcîndu-l să prețuiască ținuta în pofida substanței morale (optică estetică care nu e și a romancierei). Tipic e finalul la *Drumul ascuns*, în care naratorul și Elena nu-și pot înfrînge o anumită admirație față de „ținuta“ lui Walter. Dar ei sînt toți trei acum sub ochiul ironic al romancierei. Situația obișnuită a naratorului în poetica bengesciană nu e însă aceasta. Funcția sa primară și dominantă este de a declanșa în noi mișcarea de delimitare, impulsul de suspiciune și distanțare. Și nu numai prin insinuarea ironiei de stil, în organizarea („regia“, decupajul) scenelor, ci și pe spațiile întinse ale romanului și ciclului. Este mai întîi acea sensibilitate la semne pe care romanciera i-o transmite naratorului: nu numai ceea ce este limbaj („aerul“ dialogului, gesturi, monolog interior), ci și obiectele, mai ales cele de natură să dea imaginea socială a omului (costumul, arhitectura și interioarele, obiectele preferate), sînt citite ca semne. Ca semne mincinoase, adesea falsificatoare, de demontat pînă la dezvăluirea a ceea ce

ele încercau să ascundă, să măsluiască (casa Drăgăneștilor, rochiile Cocăi-Aimée, sanatoriul Walter etc.). Naratorul îi face cititorului o educație a percepției, a privirii mai ales, în spiritul suspiciunii. Numele este și el, ca și costumul și decorul, semn supus unei dezvoltări ironice a relației adevărate cu esența caracterului: de ce predilecția pentru fixarea numelor în asocieri stabile ca „profesorul Rim“, „buna Lina“, „prințul Maxențiu“, „Lică Trubadurul“, „doctorul Walter“? E clar că numele se ascunde sub masca unei imagini sociale, de reevaluat, încît toate aceste parodice „epitete homerice“ devin persiflante. Naratorul se prinde alături de Nory, Mini, alte colportoare, într-o adevărată competiție de metafore-porecle (uneori proliferante: Mika-Lé), cum de altfel nu e străin în general de spiritul birfei malițioase, al înțepăturii și zeflemelii. Aceeași identificare expresivă narator-„gura lumii“ în fișele de caractere, comprimări ale trecutului personajelor („fișa“ lui Walter, anii lui de „formare“). G. Călinescu, vorbind de o „lungă, fină, inteligentă clevetire de femeie de lume“⁵⁸, definea în fond timbrul „naratorului“ bengescian, care e... o naratoare (tonul și „privirea“ sînt feminine).

Mihail Sebastian remarcase în *Fecioarele despletite* o știință a „cadrajelor“ expresive⁵⁹. E unul din procedeele creatoare de efect ironic în toate romanele trilogiei. Lică oprind calul docarului lui Maxențiu are, cum s-a spus, o poză amintitoare, parodic, de o friză antică⁶⁰. Urcarea Cocăi-Aimée în Buick-ul familial e de star hollywoodian, Maxențiu la curse, un dialog Walter-Aimée în fața tabloului bancheresei Ephraim („donatoarea“) sînt filmări *au ralenti*, arată un real simț al unghiului și al ritmului apte să „țină“ expresiv imaginea. Sînt și semne directe, de regăsire complice narator-cititor, în aceeași superioritate față de eroi: formule destul de frecvente de tipul: „Era încă marele amor pe înțelesul lor“ (C. B. — I, p. 349), „Atît cit putea ea să înțeleagă...“ ș.a.m.d. O tehnică specială, foarte caracteristică pentru spiritul poeziei bengesciene și adesea folosită, este cea a ridicării bruște deasupra opticii personajelor (pînă atunci văzute unele din perspectivă celorlalte), la o perspectivă „de sus“, care le alătură și realizează co-

media grotescă a limitărilor lor mistificatoare, toți înșelîndu-se și toți înșelînd. E procedeul din scena audi-enței pentru angajarea lui Lică în calitate de *maitre d'écurie* la palatul Maxențiu; din finalul înfruntării (de iritare echivocă) dintre Ada și Trubadurul, cu Whip convins că „trebuie să se petreacă acolo lucruri rele! Ceea ce — adaugă naratorul — era discutabil“ (C.B. — I, p. 287); din anticipările evoluției raporturilor din casa Rimilor: „Totul lucra pentru idealul lui Rim! Doctorul Rim era pe cale să-și ajungă idealul!“ (C. B. — I, p. 312). Îl regăsim și în marea scenă a ceremoniei, la moartea Siei, sau pecetluind într-o unire viitoare două singurătăți monstruoase, în finalul *Drumului ascuns*. E procedeul simbolic al unui efect de *travelling ironic*, prin care, priviți de sus (tocmai brusca distanțare creează șocul), într-o cuprindere care îmbrățișează simultan formele agitației lor, perspectivele lor mărunte etc., „oamenii“ romancierii apar și mai meschini în perimetru existenței lor false. Figură a construcției și enumerării specifică unei viziuni care domină ironic o coerență de teatru grotesc.

Nimic nu indică însă puterea și demersul poeziei ironice bengesciene mai constant și mai vizibil decît logica specială (artistică) a motivației capricioase, cu mare rol în conformarea aparte a personajelor scriitoarei și în dialectica realității și irealității lumii Hallipilor. Pentru că în romanele scriitoarei accidentalul (în „intrigi“), echivocul și o anume hibriditate, toanele și „rupturile“ sînt aproape lege. E un tip special de imprevizibil pe care autoarea l-a preferat din instinct, simțîndu-i însă din ce în ce mai acut puterea de stilizare în acord organic cu toate datele structurale ale înzestrării ei creatoare și ale viziunii subiacente imaginarului ei. Critica a observat adesea această constantă a epicului bengescian, dîndu-i însă interpretări extrem de diferite. Ș. Cioculescu o vedea pe eroină conducînd „după voință (s. n.) descompunerile sufletești“⁶¹, B. Munteanu scria că viața personajelor e „făcută din toane și salturi arbitrare“⁶². O motivare arbitrară și „voite inconsecvențe“ remarca, în studiul său, Valeriu Ciobanu⁶³. Creșterea personajelor prin adițiune, interesul pentru „peisajul interior

în fragmente“⁶⁴ sînt idei centrale în monografia semnată de Const. Ciopraga.

Evenimentul central din *Fecioarele despletite* era deja istoria unei „rupturi“. Lenora e cel mai freudian personaj al ciclului (mai mult decît Sia, Coca-Aimée) tocmai prin originea și mecanica obscură a impulsului de a rupe cu ființa sa veche. Și totuși abia astfel se arată unitatea lăuntrică reală a caracterului, înțelesul autenticei lui continuități. La Maxențiu, la Elena, la Coca-Aimée, dialectica acestei negări de sine, care este de fapt dezvoltare de sine, nu mai trimite la resorturi subconștiente, ci apare ca moment perfect explicabil al unei mecanici interne bipolare. Personajele bengesciene, labile, stilizate parcă bidimensional, agitîndu-se din inconsistență și mărînd-o astfel încă mai mult, *se mută* dintr-o ipostază în alta, „destinul“ lor e juxtapunere frîntă de segmente, de poze. Ei schimbă măștile, dar destinul lor e de a purta totuși mereu una (Maxențiu-bolnav, Rim-„cumințit“, Aimée-fragilă sau Walter-bărbat „normal“, reintrat în viață, sînt tot înfățișări calpe) ei sînt — totdeauna — măști. Și aceasta îi face grotesc-fantomatici, excentrici, în principiu cruzi și reci, foarte reci. Figurația ideală pentru o mare parabolă grotescă, cum este în plan simbolic ciclul Hallipilor.

Pe un asemenea fond, dominat de lipsa de consecvență realistă (să-i comparăm pe Hallipi cu eroii rebrenieni și, ceva mai aproape de climatul lor⁶⁵, dar fără aceeași deschidere spre alegorie, cu ai lui Gib I. Mihăescu), recuperată însă în planul unei coerente simbolice, naratorul bengescian afectează curent o minuire „la întîmplare“ (aparență înșelătoare), aproape după capriciu, a motivației „mișcării“ și reacțiilor caracterelor. Marșcian, care suspectează fastul, trebuie s-o găsească pe Ada, în prima sa vizită la palatul Maxențiu, îmbrăcată „cu o rochiță de casă foarte simplă“ (deși „făinăreasa“ iubește luxul). Aceeași dezinvoltură în eșafodarea mișcărilor de psihologie paradoxală: „La început lui Maxențiu îi era frică să nu moară pentru a face bucurie Adei, dar pe urmă înțelesese că ea nu-i dorea moartea și-i părea rău că nu i-a făcut farsa sinistră“ (C. B. — I, p. 276). Lică regretă, surprinzător și prea sofisticat pentru

el, moartea prințului etc. Desigur, Lică și Ada sînt personaje făcute și din „toane“. Maxențiu, la rîndu-i, are o psihologie prin excelență sofisticată. Dar tratamentul e general. Lina și Leonora își destăinuie, fără nici o rațiune evidentă, păcate vechi, tainele. Walter, atît de protocolar și de rigid, prețuiește pe neașteptate spiritul malițioasei și contestatarei Nory. Naratorul are oricînd ceva care să justifice o nouă întorsătură sau o ieșire din lîncezeală: o manie neștiută a Linei, un capriciu al lui Maxențiu, un scrupul surprinzător al lui Lică etc., etc. Mariaje, triumphiuri, intrigi depind de inspirații și elanuri de moment. Într-un astfel de context pînă și boala și moartea împrumută ceva din aerul unor accidente și întîmplări care vin să tranșeze la timp raporturi confuze, să favorizeze cadrulul cuplurilor: metamorfoze sociale rapide, „soarta“ însăși participă, cum se vede la motivația capricioasă a epicului bengescian.

Nu credem că romanciera ar fi calculat cumva efectele procedării acesteia atît de specifice, dar nu ne îndoiim că le-a intuit valoarea și că a lăsat să lucreze în text simțul unui ritm expresiv al recurențelor, liber de orice îngrădire. Punctul de plecare e într-o delimitare față de iluzia realistă obținută prin cauzalitate riguroasă, preferîndu-i-se una a „întîmplătorului“ și a comportamentului neunitar, reacție anti-balzaciană. Motivația capricioasă simulează în fond a fi realistă, cînd ea e, cu ritmica volutelor ei, pe spațiile mari ale trilogiei, motivație estetică, creatoare de semnificație și atmosferă. În biliardul de destine al ciclului, capriciile, hazardul etc. sînt atît de sistematice încît produc, tocmai ele, o impresie de mecanism ocult, bine reglat. Naratorul, care minuieste cu dezinvoltură și acceptă cel dintîi, cu aerul de a nu-și da seama, logica acestui hazard sistematic (insinuat în motivația epicului) ne conduce astfel încă o dată pînă în pragul revelației unei coerente de parabolă, a întregului.

Cartea cea mai construită din cîte au fost sortite și totuși reușind „să înfrunte greutatea lucrului «făcut»“, scrie M. Sebastian despre *Concert...* Roman în care, cum

vedea același critic, scriitoarea găsisse puțința de a împăca „economia strictă” cu „voia vieții de fiecare zi” (cu sugestia ei)⁶⁷. Față de G. Călinescu („Compoziția e nulă”⁶⁷ — despre *Drumul ascuns*) sau B. Munteanu, critica mai nouă îi recunoaște romancierei realizarea unor arhitecturi în spirit propriu. Organizarea cvasidramatică, de „anchetă” și colportaj, din *Fecioarele despletite*, contrapunctul planurilor necesar nuanțării de atitudini și stil moral, în următoarele două romane, arată preocuparea autoarei pentru arhitectura sensului. Mai mult, construcția este folosită pentru a implica în ea, în loc de a explicita, o reacție (morală), o luciditate necrutătoare (fără a deveni retorică). Discutabilă strict epic, justificarea marelui tablou al concertului-ceremonie funebră are altă valoare. Ceea ce îi adună pe Hallipi nu e rudenie, ci înrudirea de esență morală. Romanciera ține să dea liniilor romanului o întâlnire în această secvență de apoteoză simulată (și subliniată) cu o ironie pedepsitoare. Ea le pune astfel sub ochi personajelor împeștrirea lumii lor, le amintește rădăcinile și impostura, condiția adevărată. În al treilea roman, după ce „drumurile ascunse” ne-au fost dezvăluite, trebuia ca Elena să se înșele apreciind „ținuta” lui Walter (masca lui stilată) pentru ca privirea de sus să cuprindă cercul strimt al unei lumi în care toți își seamănă sau sfîrșesc prin a-și semăna (chiar dacă nu se confundă). Construcție ironică, construcție-mesaj.

La Rebreanu, montajul planurilor epice alternează într-adevăr „lumi” (definite social și moral) diferite și impresia de ansamblu e de cuprindere monumentală a unui spațiu social-moral complex marcat de mari și substanțiale *écart-uri* definitive. În ciclul Hallipilor diversitatea e superficială sau aparentă și romanul e tocmai spațiul necesar ca realitatea comună, de sub pojghite subțiri, acestea diferențiate, să apară. Nu e de mirare că figurile epic-compoziționale dominante în ciclu sînt „cadrilul cuplurilor”, translația sau rocada „rolurilor” și moștenirea, transmiterea lor într-o circularitate nicoară tragică, ci grotescă. Diferențierea „planurilor” e, ca și demersul analizei (analiza caracterelor mecanice), tehnică ironică. Ca și la Rebreanu, eroii sînt în lume și

lumea în ei. Altă lume însă, alți eroi (de o altă structură), alt raport care leagă și dezvăluie termenii. Ion trăiește monstruos, însă nu e un monstru, în lumea lui drama e posibilă, dorința, patima, iubirea, moartea nu și-au pierdut grandoarea, forța. Eroii bengescieni nu trăiesc, ci *simulează* viața (și dorințele), esențial e „protocolul devenit mod de viață”⁶⁸ care le dă tuturor ceva de mari păpuși evoluînd hipnotic și automatic („teatrul de păpuși” e un clasic topos al grotescului⁶⁹, reînnoit de scriitoarea noastră, care dă rolul de „păpușar” Codului de convenții ale unei anumite morale sociale). E lumea stilizată grotesc a unui moralist amar (totuși nu a unui mizantrop).

Răvelătoare este interpretarea pe care o capătă prin construcție — în acest context de „lume” incapabilă să aibă autentice drame — suferința, boala, moartea. În *Fecioarele despletite*, unde totul pare să se lege după logica unei drame balzaciene (gelozia între surori, remușcările și taina mamei, ruina și desfacerea familiei), ironia romancierei este să anuleze toate aceste accente de dramă și să arate o destrămare care îi conduce „la timp” pe toți Hallipii, pe căi diferite, în noi „roluri”, foarte pe măsură lor, mizanscena e (cu intenție) teatrală, dar drama lipsește. În toată trilogia, bolile, divorțurile, ruina, moartea vin oportun: pentru că e o lume cu vocația declinului (victimele) și care nu poate scăpa asemenea „ocazii” fără să le valorifice (profitorii). Minuind boala lui Conțescu, în *Bietul Ioanide*, ca pe un revelator de caractere (Gonzalv Ionescu, dar și, odată cu el, tot clanul Conțestilor), G. Călinescu este un moralist care vede caricatural, dar fără nimic infernal în ele, portretele morale⁷⁰. Romanciera Hallipilor își construiește romanele în jurul unor situații cu doi versanți: boala sau agonia cuiva (Maxențiu, Lenora) și proiectele altora (Ada și Lică, Coca-Aimée și Walter), tentative simetrice de a-l înșela pe „celălalt”, de a-l domina sau de a profita (Rim-Lina, Ada-Lică, Walter-Coca Aimée). Sînt măștile ferocității, speța cea mai dezolantă din cîte a demontat scriitoarea și totodată cea tratată cu o ironie sarcastică în mișcarea detaliilor, ca și în construcție. Așa este mersul paralel (și tulburile lui corespondențe)

al „așteptării“ (pactul Coca-Aimée-Walter) și crizei erotice, în *Drumul ascuns*. Moartea Lenorei este sincronizată compozițional cu „moartea“ vechii Coca-Aimée și astfel lacrimile ei pot fi „sincere“. E un plîns pentru sine, recviem și eliberare, prag al ieșirii din „căutările“ la capătul cărora a găsit ceea ce fusese, fără să știe, întotdeauna: nu numai trup frigid, ci și un „trup sufletește“ atins de sterilitate. Înfrățind de atâtea ori cupluri în care se confruntă două disimulări de orientare contrară, dar de aceeași esență, scriitoarea ne lasă totdeauna o ultimă imagine a lor, închise într-un *façé-à-face* virtual, mai monstruos încă pentru că acum fiecare știe ce este sub masca celuilalt. E viziunea aceleiași circularități în spațiu plan, fără schimbare și fără drame, care ar aparține comediei dacă sugestiile ei ar permite încă risul. În construcția fiecărui roman în parte sînt toate semnele unei coerențe și unități a ciclului.

Trilogia este o construcție de construcții. Arhitectura ciclului face să se răsfrîngă unele în altele configurațiile semnificative din cele trei romane, să apară prin multiplicare și insinuare a unor raporturi și evoluții (deja obiect de modulații contrapunctice sau convergente în fiecare volum), o ordine halucinantă și paradoxală a ceea ce, pe spații mai mici, rămînea doar figurativ (nu simbolic) ori „hazard“ (nu Destin). Fundamentală este capacitatea epicului scriitoarei de a-și aprofunda mereu semnificațiile, pe o bază care conținea de la început, de la nivelul detaliilor, virtualitățile unei *viziuni*, sensul total al coerenței acesteia arătîndu-se însă numai prin largiri și deschideri succesive de perspective. Am urmărit, de pildă, consecvența cu care romanciera exploatează o sintaxă a „rupturii“, de la simplele și imprevizibilele notații care introduc semnele discontinuității în motivația mișcărilor mărunte, în ton etc., trecînd prin răsturnările de atitudine, prin „rupturile“ care revelă caracterele, și mergînd pînă la *pattern*-urile sistematic dislocate ale intrigilor de drame ratate. Fiecare din aceste nivele le susține și le confirmă pe celelalte. Progresia e în ordinea semnificației. În fiecare volum este deja o lume stilizată cu un anumit schematism expresiv, justificat de lipsa de repere interioare a acestei

societăți de ficțiune urmînd mașinalicește un cod al convențiilor (care are reversul lui de transgresări admise). Ieșim din „lumea“ *Concertului...* cu senzația de a fi asistat la un spectacol de lamentabil contorsionism moral, de amestec al abjecției și sofisticării. Este o imagine grotescă, însă nu halucinantă. Dar cînd cuprindem (încercînd să menținem în noi simultan impresiile decantate ale lecturii, tabloul dominantelor lor, rețeaua lui de motive obsedante) întregul ciclu, impresia se schimbă substanțial, devine calitativ alta.

Un examen atent al trilogiei arată că în ea totul, toate nivelele structurii au o dublă deschidere: una directă, „figurativă“, spre social și moral, alta de sinteză articulată simbolic și parabolic. Spațiul acestei integrări și atmosferizări ultime este ciclul și, deși nici în perspectiva lui raportarea la social și moral nu se pierde (dar se resemantizează adînc), unitatea lui e una de univers parabolic, cu intenție și cu artă de-realizat, aproape fantastic, al cărui adevăr e unul intern (*analogon* sintetic al lumii reale), de coerență (truth of coherence)⁷¹. Prin care spiritul realului, nu litera lui, este regăsit, proiectat expresiv. Un realism subiectiv-revelator, al esențializării prin deformare, un realism „ciudat“, dar deloc o gratuită viziune bizară. Întreaga estetică bengesciană a romanului e una duală, rodnic contradictorie, reacționînd simultan împotriva a două serii de poncife și riscuri și trăgînd foloase din acest război pe două fronturi, care-i explică și reușitele, și limitările specifice.

Ambivalența mimesis — stilizare simbolică e legea mereu verificabilă a structurii ciclului. Portretele introduse realist tind spre fantastic și alegoric. Numele, costumul, „decorul“ devin semn și uneori simbol mi-nuit ironic. Analiza descoperă fie psihologii truate, fie paradoxali sau reduși, în ansamblu o umanitate care evocă în raporturile ei interne logica unei alegorii sugerate. De-dramatizarea ironică a intrigilor dezvăluie un grotesc *theatrum mundi* populat de păpuși supuse „codului“. Naratorul sporește ambiguitatea, construcția subliniază convergența de mesaj parabolic. Premisele sînt chiar în selectarea și modelarea imaginarului, în bazele

configurării lui. În primul rînd în aerul tipologiei bengesciene. E totdeauna ceva hibrid, ceva alunecat și nela-locul lui în personajele romancierii: tinerețea ciudată a lui Lică, diformitatea Siei (și raportul lor: par ei „tată“ și „fiică“?), reacțiile și masca de automat stilat ale lui Walter, „păpușile de Nürnberg“ (Elena, Coca-Aimée), fantasticul Maxențiu, monocordele Lina sau Lenora, „gemenii Hallipa“, „Rimul“, Mika-Lé-„făptura pădureață“. În toate e o obsesie a hibridului: social, biologic, psihologic, totdeauna o alterare, o diminuare a umanului. Narratorul ciclului vede deformat expresiv (normalul nu există pentru el) și Rebreanu îi intuia pe drept scriitoarei un expresionism empiric⁷². Există o stilizare bengesciană a portretelor, extrem de importantă — alături de ton — în constituirea atmosferei și a structurii de parabolă, a seriilor de caractere etc. În aerul lor ciudat, hibridizat, sînt deja premisele deformării fantastice, motivației capricioase și „rupturii“, coerenței ireale, cvasi-alegorice a ciclului.

Romanciera a făcut din romanul „de familie“ matca unor simboluri convergente, de fapt semnalizări de leit-motive subiective și pivoți ai ordinii de parabolă: frumusețea deficientă, marcată de carențe ascunse, hibridizii („oroarea de încrucișat“) și devierile, senzualitatea mecanică, cerebralitatea fără vitalitate. Ereditatea e una simbolică: din senzualitatea monstruos „pură“ a Lenorei a ieșit o progenitură în vizibilă regresie, dar purtînd în toate cazurile marca unor minusuri. Toate personajele vădesc o înclinare structurală spre o specializare semantică (portretul, stilul mental, „experiențele“ care le sînt date și ipostazele caracterelor sînt solidare întru aceasta), tind să devină semne în marea „frază“ a unui mesaj alegoric. Stilizarea mișcării epice după logica și mecanica „rolurilor“ fixe (*emploi*-uri simbolice) este corolarul unei atari sistematizări. Toți eroii sînt păpuși-actori, fără a o bănuși, pe o scenă îngustă unde destine diferite reiau aceleași „roluri“, proprii unei existențe — scenariu de neschimbat. Cîteva personaje — foarte importante pentru unitatea și coerența ciclului — sînt un fel de prezențe-reactiv, ele introduc o „temă“ polarizatoare de sens, de serii caracterologice: sînt Lică,

Mika-Lé, Nory, adică tocmai intrușii, personaje mobile, fără „rădăcini“, care urmează legea naturii proprii, un instinct al rolului lor, mai independenți decît cei dominați de „cod“ și folosiți de aceea pentru a submina măștile și rigiditatea uscată a acelora. Mișcarea lor aparent liberă e tot timpul atent minuită de autoare.

Discontinuitatea constantă în interiorul fiecărui roman e vădită și la nivelul ciclului: personaje apar și dispar, situații, mariaje se fac și se desfac *între* romane, personaje cunoscute apar în lumini schimbate (Lenora în primul și al treilea roman). Făcîndu-și unii eroi să treacă dintr-un volum în altul, pe alții lăsîndu-i să iasă din conul de lumină, readucîndu-i uneori tîrziu în scenă, scriitoarea a imitat viața, a creat aparența unei imprevizibilități care subliniază prin contrast dominantă repetitivă, *pattern*-ul reluării și al multiplicării aceluiași situații: mariajul, adulterul, boala, moartea. Nu e cazul, credem, să regretăm lipsa de consecvență internă a caracterelor la Hortensia Papadat-Bengescu, cînd motivația capricioasă și „ruptura“ sînt legea universului lor fictiv. Romanciera se joacă neîncetat cu realitatea și irealitatea personajelor, cu identitatea lor realistă și funcția lor simbolică, ele sînt „oameni“, dar joacă și ca „semne“ într-un mesaj care le depășește.

În cartea sa despre grotesc, W. Kayser distinge între două mari tipuri, esențiale, de grotesc: „grotescul fantastic, cu lumile lui onirice, și grotescul radical-satiric, cu teatrul său de măști“⁷³. Ar fi dificil de clasat grotescul bengescian în una din aceste două categorii tocmai pentru că el le evocă pe amîndouă. „Teatrul de măști“ nu generează propria-i irealitate onirică, nu are o atmosferă, o conotație de fantastic? Nu definea E. von Hartmann, citat de Kayser, grotescul ca pe o „caricatură fantastică“⁷⁴? Și nu capătă lumea Hallipilor în perspectiva ciclului o lucire de diurn „vis rău“, care ne inspiră într-o măsură „surpriză și oroare“⁷⁵?

Omul mecanic, teatrul de păpuși, măștile, „lumea himerică“, mari *topoi* ale grotescului, sînt toate aplicabile trilogiei bengesciene, se regăsesc în leit-motivele și sugestiile universului ei. „Grotescul este o structură“⁷⁶, scria teoreticianul german citat, și în aceasta constă rolul

amplificării ciclice. Ceea ce e figurativ și „real“, în volum, apare halucinant, himeric, din perspectiva ansamblului. Circularitatea, repetitivul se desprind de povestea personajelor, par semne ale unui mesaj de descifrat. Nu mai sînt „cadrilul“ cuplurilor, boala, moartea, incestul, disimularea și pînda reciprocă, existențele monstruos-automatice etc. ale cutărui sau cutăror personaje, ci un apolog circular al esențelor răului și uritului, după a cărui logică se sistematizează măștile și „rolurile“ unei lumi-teatru de marionete. Nu mai este derularea destinelor celor din familia Hallipa și ale celor din jurul sau din calea lor, ci sugestia unui Destin global al „Hallipilor“ ca familie „spirituală“, metaforă sintetică, stilizată evasifantastic, a unui omenesc degradat, pervertit iremediabil, monstruos deformat. Fiecare în parte e mai curînd ridicol, toți la un loc, în „riturile“ societății lor de fantoșe bizare, în agitația lor sterilă și circulară, ne fac să avem o reacție de repulsie și surpriză: surpriza, mai ales, de a simți în ordinea acestei lumi groțesti ceva grav. A încetat ea astfel să mai fie legată de un anumit real social și istoric? A devenit o parabolă mizantropică? Schimbînd ce e de schimbat, în paginile trilogiei, ca la Gogol în *Suflete moarte*, caricaturalul se învecinează cu un grotesc al alienării⁷⁷. Coerența realistă nu e înlocuită, ci adîncită de cea vizionară, transliterală. Cicikovii și Hallipii sînt măști-semne, purtătoare de semnificații și atmosferă parabolică, dar aparțin și unui spațiu și timp istoric determinate. Cele două adevăruri, realist-direct și realist-simbolic, coexistă. Părînd să-și diminueze reciproc forța și să piardă amîndouă de pe urma dualismului lor, cele două dimensiuni de sens ale ciclului Hallipilor sînt complementare, se susțin și se aprofundează una pe alta. În acest înțeles, poetica bengesciană este prin excelență una ambiguă: o poetică de voită și continuă „ezitare“.

Întreaga discuție de pînă aici, analiza arhitecturii romanelor ca și încercarea de a degaja dominantele artei de constructor a fiecăruia din cei trei romancieri, a fost

dusă în limitele relației construcție-semnificație, care e obiectul cercetării noastre. Vrem sau nu, literatura *semnifică* întotdeauna și a serie este un act uman care implică un mesaj, chiar în pofida intenției de a distruge „discursul“, logica lui, semnificația. Limbajul dezarticulat, „absurd“ etc., cultivat în unele forme ale unei literaturi de avangardă, contestare a „falselor“ limbaje logice, deformează, neagă, reacționează polemic, deci semnifică. Cine respinge total semnificația nu are decît o singură rezolvare radicală, aceea de a nu scrie, de a rupe comunicarea: de a alege „tăcerea“ nu rămînînd în literatură, ci ieșind din ea. A scrie este limbaj, este comunicare și literatura poate să comunice neîncrederea și saturația de semnificație, dar acest mesaj va continua să aibă el însuși semnificație, va fi semnificație.

În secolul nostru, marile curente de gîndire (marxismul, fenomenologia, psihanaliza etc.), dezvoltarea puternică a științelor limbajului, experiențele unei istorii mai dramatice decît a oricărei alte epoci au creat umanității o altă cunoaștere de sine și a lumii, totodată un climat de responsabilitate gravă artei, literaturii în special. În roman, eforturile de a capta concretul psihologic, propensiunea spre parabolă, mit, eseu, strategiile narative folosite ironic, tentativele de a crea un roman non-individual sau fără personaj sînt, toate, reflexe ale acestei gravități care imprimă semnificație chiar încercărilor de a o disloca și elimina: preferîndu-i, de pildă, neutralitatea „privirii“, ca într-un anumit stadiu al „noului roman“ francez. Critica literară, cu apropierea ei de mari curente filozofice, de psihanaliză, mai recent de semiotică, cu accentul pus neîncetat pe structură, tehnici, mesaj și pe interpretare, lecturi, decodaj etc. și metodele lor, și creînd mai ales, în jurul literaturii, o enormă cantitate de comentariu obsedat de semnificație, a întărit și mai mult un adevărat complex al voinței de a semnifica și de a descoperi semnificații, conjugat cu o exacerbare a modernității tehnicilor într-o artă inclinată spre excesivă cerebralizare.

Nu lipsesc reacțiile care, ca urmare a unei astfel de evoluții, să pună în discuție și să respingă sau să diminueze locul semnificației însăși în opera de artă. După

Susan Sontag, în *Against Interpretation* (Impotriva interpretării), căutarea de semnificații în artă, interpretarea, este „o revanșă a intelectului asupra lumii. A interpreta este a sărăci, a diminua imaginea lumii — a-i substitui o lume factice de semnificații“. Hermeneutica e departe de a fi ceea ce vede în ea autoarea eseului polemic citat, dar idealul unei critici în stare să facă opera „mai reală în ochii noștri și nu să o derealizeze“ (prin supralicitare a semnificației) merită atenție. Artă ar trebui să ne ofere în primul rînd o bogată „experiență senzorială“, ajutîndu-l pe omul lumii hiperindustrializate „să vadă mai bine, să audă mai bine, să simtă mai bine“ și de aceea marea eroare atacată polemic este confundarea Artei cu Gîndirea. Reacție legitimă și necesară cîtă vreme e vorba de a denunța o atare confuzie, numai că refuzîndu-se un exces se cade în altul și astfel se năzuiește spre o artă „transparentă“, „antisimbolică“, spre o separare a Artei de Gîndire. Utopie evidentă pentru că arta este oricum și gîndire (cum este și senzorialitate) în ea însăși (în ce „pune“ artistul în ea) și în circulația ei (comunicare, receptare). „Analiza pur formală“, o critică aptă „să simpatizeze cu opera descriind aspectele ei“ sau „să includă în examenul formei tot ce poate ține de fondul însuși al operei“⁷⁸ (această ultimă formulare e deja altceva decît celelalte două) sînt opțiuni simptomatice pentru acele valori ale artisticului (forme, senzorialul) eclipsate sau uitate de cîte ori se apasă excesiv pe semnificație, dar indică și o exagerare simetrică: o ostilitate programatică față de prezența semnificației în artă și față de orice demers critic de interpretare a ei.

Aceasta nu este o poziție cu totul izolată, ea este solidară cu altele și dacă ele au trezit interes este pentru că mai ales critica este realmente pîdită de pericolele unei abstractizări a comentariului ei asupra artei, critica literară mai mult decît oricare alta. În consecință, se subliniază rolul unor factori transsemnificativi în definirea artei ca artă. De pildă, „figura“ (vizualul) față de „discursul“ rațional și semnificant, esența artistică a literaturii fiind, într-o asemenea optică, de căutat în ceea ce este în ea ireductibil la „discurs“ și „semnifica-

ție“, și anume, „figură“ ce se oferă privirii, nu înțelegerii și interpretării (din nou, respingere a demersului hermeneutic). „Manifestare spațială pe care spațiul lingvistic nu o poate încorpora fără a fi zdruncinat, [...] exterioritatea pe care el nu o poate interioriza ca semnificație“, figura este „transcendența simbolului“ și „adevăratul simbol“ se distinge nu prin faptul că „dă de gîndit“, ci prin aceea că, activ în planul discursului (semnificației), el „continuă să fie văzut, [...] se menține neîncetat sensibil“, existînd „o lume care e o rezervă de vederi (*vues*) și un intermندی care e o rezervă de vițiuni“ în raport cu care „orice discurs se epuizează înainte de a ajunge la capătul lor“. Mai mult, discursul literar este „dens“ (*épais*), el nu semnifică numai, el „exprimă“, nu se cuvine numai „înțeles“, ci mai cu seamă gustat de sensibilitate, fără a trece prin semnificația raționalizabilă. J. F. Lyotard, care formulează acest punct de vedere în *Discours, figure*, este întemeiat să accentueze asupra discursului-obiect (a cărui materialitate nu e numai purtătoare de semnificație) în literatură, asupra valorii senzoriale a metaforei și simbolului, asupra aptitudinii artei de a încorpora „monștrii de sens“ și absența unității în „discursul“ ei, dar dominant este și la el refuzul de a acorda semnificației un rol de prim ordin în opera de artă. Ideea că textul narativ (ficțiunea fiind „figură“ clădită din „text“) s-ar cere nu numai citit în perspectiva semnificației, ci și „efectiv văzut în configurația lui“ este o încercare puțin convingătoare de a generaliza teza lucrării, aplicînd-o literaturii cu personaj. Or, e greu de afirmat că într-un roman, o nuvelă etc., „figura“ (oamenii și lumea de ficțiune: portrete, mișcare, vizualul din text) ar trece înaintea „discursului“ (semnificațiilor). De aceea se și preferă, în lucrarea citată, să se facă referire, cînd e vorba de literatură, mai cu seamă la poezie, nu la proza narativă, vădit refractară tezei autorului⁷⁹.

Sîntem departe, cum se vede, de pozițiile mai vechi, tentate să exagereze tranzitivitatea limbajului prozei, în care Sartre vedea după război un „imperiu al semnificațiilor“, arta ei „exersîndu-se asupra discursului“ și „materia ei fiind natural semnificantă“⁸⁰. În fond, și

atunci ca și acum, se unilateraliza, se pierdea din vedere complexitatea literaturii ca artă, pentru existența căreia semnificația este condiție necesară, dar nu și suficientă, după cum nici una din celelalte condiții, de asemenea necesare, ale delimitării ei specifice nu poate fundamenta singură calitatea de artă a textului: nici numai forma senzorială, nici numai forma, stilul etc. Dimpotrivă, tocmai și numai prin conlucrarea tuturor acestor condiții necesare, dar nu suficiente, în inter-modelarea și convergența lor, fiecare din ele capătă o dimensiune și o situație proprie modului de existență al artei. Literatura este semnificație, formă și senzorialitate legate într-o comunicare adâncă, este unitatea lor construită și în același timp organică, indestructibilă (dar analizabilă în raporturile și coerența ei). Trebuie neîndoienic reținute criticile aduse excesivei interpretări a artei (literaturii) ca semnificație sau numai din acest unghi, dar fără a ceda unei prejudecăți negative față de discurs și de semnificație (aceasta nefiind niciodată în arta autentică teză și nici idee, ci întrebare deschisă, sugestie, simbol), fără a subscrie la abandonarea oricărei interpretări și la refuzul oricărei hermeneutici. Circulația operei înseamnă lectură, comunicare, receptare a unui mesaj, deci inevitabil interpretare. Artă se realizează în actualizările structurii și semnificației ei în acest câmp al interpretărilor, mereu deschis, în mișcare, și critica nu este decît lectură și interpretare cu instrumente mai fine.

Dar nu numai semnificația, ci și principiul construcției este supus adesea contestării în contextul unei tendințe destul de largi în critica modernă de a vedea în „autor“ o noțiune fără utilitate reală în cunoașterea și înțelegerea operei. A construi este actul artistului-constructor, construcția este rezultatul, creația artei lui. Or, de la principiul perfect întemeiat al întoarcerii la text, al priorității „critice interne“, s-a ajuns la radiografierea în sine a operei, la scoaterea ei din ansamblul dinamic al creației autorului și la ignorarea legăturilor ei cu lumea (deprecierea *de plano* a „criticii externe“) și, în cazurile extreme, chiar la un studiu exclusiv formal, tehnic, al „funcționării“ textului. În mare, se merge fie spre o căutare a unității în sistemul temelor și atitudinilor,

propriu unui autor (psihocritică, critică tematistă etc.), fie, dimpotrivă, spre o explorare a literarității textului, adesea văzut în „închiderea“ lui autonomă (structuralism, critica „poetică“ sau de orientare semiotică etc.). În primul caz, sînt lăsate în umbră tehnicile și formele, în al doilea — temele și „mesajul“ autorului. Încercările de a realiza sinteza necesară, definind individualitatea unei creații la nivelul figurilor (complex ideo-figurativ) ei dominante, proprii ordinii și mișcării ei întregii, sînt încă rare (J. Starobinsky despre Rousseau, R. Barthes despre Racine, G. Blin despre Stendhal etc.). Tocmai criticile care tind în studiul operelor spre modele ale literarității (ale limbajului lor de procedee, semne, tehnici) înclină să vadă textul fără autor, în sine.

Nu e de mirare că accentul aproape exclusiv pus, într-o astfel de optică, pe arhitectura internă a formei operei, pe combinatorica procedeelelor (aspectul sintagmatic) s-a radicalizat extremist în ideea că autorul nu ar mai fi în ultimă instanță nu un virtuoz al tehnicilor, dar nici măcar un „operator“ al lor, că ar fi el însuși „vorbit“ de un cod al literaturii (literarității)⁸¹ care i-ar impune scriitorului rezolvările după o logică a sa (a „codului“), de contiguități și excluderi de procedee. Implicarea autorului, cu temele și viziunea sa, cu „mesajul“ și cu „ideea“ lui de artă, în operă este astfel negată încă o dată nu în planul semantic, ci în cel al poeziei în sine: opera se gîndește pe sine, „se scrie“ ea însăși, autorul, „constructorul“ nu ar alege și nu ar construi el. Se vede bine spre ce duc asemenea exagerări speculative. În centrul lor stă tendința de a substitui subiectului uman (care emite „mesajul“, își construiește discursul, comunicînd prin el și raportîndu-se la lume) o sursă impersonală și enigmatică a ordinii și semnificației. Aceasta ne readuce la critica făcută implicațiilor filozofice ale structuralismului de către P. Ricoeur, J. Derrida, U. Eco ș.a., cu referire specială la sistemul de gîndire al lui Cl. Lévi-Strauss. Înțeleasă riguros — s-a arătat (P. Ricoeur) —, „structura“ exclude subiectul, ea nu este „vorbit“ (*parole*), ci „limbă“ (*langue*, conform distincției saussuriene). Sistemul, „funcția semiologică“ („a opune semnul semnului“) face posibil discursul, „func-

ția semantică“ („a reprezenta realul prin semn“). Structuralismul este denunțat ca acreditând un „sistem care precede subiectul vorbitor“, ca postulând „un alt inconștient“ (altul decât cel pulsional, studiat de Freud), o ordine a „sistemului fără subiecți“. Opera literară, fraza țin de planul „vorbirii“ (*parole*), nu al „limbii“ (*langue*), ele sînt discurs (act temporal, alegere, deschis, referențial, relație între subiect și lume) și nu sistem (atemporal și impersonal constrîngător, închis, suficient sieși, pură virtualitate). „Cineva vorbește cuiva : aici este esențialul actului de comunicare [...] actul vorbirii se impune anonimatului sistemului. [...] Subiectivitatea actului de vorbire este din capul locului inter-subiectivitatea unei alocuții“⁸², sînt caracterizări adecvate și discursului literar (operei), prin care autorul „vorbește“, comunică.

La Eco, adept al unui „structuralism metodologic“ (interesat de structură și cod ca „ipoteze structurante“, modele construite cu rol de „instrumente operatorii“ în scopul degajării invariantelor), critica „structuralismului“ *ontologic* „(al lui Lévi-Strauss) devine critica unui idealism obiectiv, relevîndu-i-se acestuia credința într-un „Proto-Cod“, o „Structură a Structurilor“, sau într-o „gîndire obiectivă“, „Proto-Sistem“ etc., trimițînd la o „Ființă care, ascunsă și ocultă, se manifestă sub formă de evenimente structurate, dar care scapă — Ea — oricărei structurări“. Refuzînd orice fetișism al codului sau al structurii, autorul *Structurii absente* (La struttura assente) pledează pentru o subordonare a „semioticii codului“ față de o „semiotică a mesajului“, inclusiv a comunicării cu funcție estetică, vede opera literară ca raportîndu-se la codurile culturale determinate și definite istoric, dar în mișcare, deschise (față de sistemul închis și atemporal), și ca mesaj emis de autor (creatorul „codului intern“, al operei) confruntat cu „sistemul de așteptări al destinatarului“ (publicul, „cititorul“). Ceea ce e de reținut, din punctul nostru de vedere, este că posibilitățile reale de a degaja universalii ale literaturii (domeniul poeziei sau semioticii literare) nu trebuie să ducă la fetișizarea sistemului (limbajului, „codului“ etc.), ci, dimpotrivă, acesta, model ipotetic și reper de lucru, să servească studierii discursului („vorbirii“, mesajului etc.),

relevării unicității acestuia din urmă și a situației de comunicare. În literatură, aceasta înseamnă a vedea în operă mesajul (teme, atitudini) și arta autorului și în lectură „intersubiectivitatea unei alocuții“⁸³ : autorul vorbește, prin operă, lumii.

Nouă ideea de construcție ne apare ca fiind centrală, alături de alte cîteva dominante, în estetica romanului, pentru că mai mult decât oriunde ea este, în roman, proiectare a unor tensiuni fertile : între complexitate și ordine, între „viață“ și sens, între continuitate și discontinuitate, „real“ și simbol, „mesaj“ controlat și sugestiile libere ale operei. Prin construcție, romancierul își domină ficțiunea și se depășește în ea, mergînd spre împlinirea unei coerențe și a unei unități interioare proprii viziunii lui interne profunde, a construi este pentru el a angaja în raporturile imaginarului și textului valorile sale și pe ale celor cărora li se adresează. Protecic, „deschis“ și complex ca viața însăși, romanul poate fi „rău scris“ (fără „stil“), dislocat ca *story*, supus unor experimente din cele mai îndrăznețe, dar nu poate rămîne roman, și artă, fără a fi construcție, fără a crea raporturi de semnificație și o ordine interioară a ficțiunii.

Există o unitate a artei construcției la fiecare din romancierii de care ne-am ocupat. Dincolo de ceea ce construiesc ei, dînd formă și sens imaginarului lor, se construiește o arhitectură interioară a operei fiecăruia, figura ei inconfundabilă de relații interne, relief care are accentele și constantele lui. Pe acesta scriitorul nu-l poate controla așa cum își domină (în mare măsură) un roman sau altul. Creația unui autor cu o vocație artistică adevărată se recunoaște după consecvența cu care și-a căutat mereu forțele și limitele specifice. Un roman este deja o structură complexă. Elaborînd-o, romancierul pare a se uita pe sine în actul construcției, cînd de fapt arhitectura fiecărui roman, dacă e vorba de o individualitate creatoare puternică, repune sub tensiune marile teme interioare ale scriitorului : constantele construcției și mesajul autorului stau într-o legătură adîncă. Ceea ce revine în organizarea mai multor romane trebuie să răs-

pundă unor credințe și întrebări fundamentale ale creatorului lor — aceasta este ipoteza noastră.

Poate fi o întâmplare că la Rebreanu domină figuri ale construcției ca „întoarcerea” la punctul de plecare și circularitatea? Nu există oare o legătură substanțială între spiritul construcțiilor lui și un anumit fel de a vedea lumea, existența, omul? E. Lovinescu vorbea de „piramide faraonice”, Ion Barbu de „posomorita zidire de casă tătară”, a romanelor scriitorului, I. Negoțescu le vede „încăpătoare ca niște cazărmi cezaro-crăiești”⁸⁴. E în toate aceste comparații plastice aceeași sugestie de amploare și de masivitate simplă, făcută nu să ne ia ochii, ci să ne transmită o impresie de trăinicie și forță. Aceasta este într-adevăr nota arhitecturii rebreniene în roman: mai ales *Ion* și *Răscoala* sînt construite cu o știință și un simț al simplității monumentale care cultivă linia austeră, aerul de „posomorita zidire”, croită „rudimentar” („casă tătară”). Interesează mai puțin dacă romancierul putea sau nu să elaboreze și altfel de construcții (*Pădurea spînzuraților* arată că da), cît mai curînd faptul că el a simțit necesară masivitatea grea și fără strălucire în romanele țărănești, potrivită unei lumi de mari energii mocnind sub cenușul vieții de fiecare zi. Datele imaginarului pe de o parte, pe de alta stilul constructorului și viziunea sa asupra realului se întîlnesc în astfel de opțiuni „tehnice”.

Dealtfel Rebreanu, romancier-arhitect prin excelență, nu dă romanelor sale amprenta vizibilă de construit pe care o au de pildă romanele lui Camil Petrescu (cu osebire *Patul lui Procust*). Nu pentru că autorul *Răscoalei* ar construi mai puțin, ci pentru că la el construcția nu este pusă în evidență niciodată, dimpotrivă, toate rezolvările tehnice tinzînd să se justifice „natural” și să creeze, așa-zicînd, tacit efecte: de ritm, de relief, de sens. Planurile narative alternează în *Ion* (și astfel, prin contrastul și complementaritatea lor, crește semnificația și cîștigă noi nuanțe) parcă numai dintr-o trebuință elementară a cuprinderii în povestire a mai multor linii epice și destine. În *Răscoala* amînarea dezlănțuirii de violență (celor două capitole ale „așteptării” de la începutul cărții a doua) pare a introduce întîmplătorul, ne-

așteptatul în roman, rupînd crescendo-ul dramatic, cînd tocmai ea îi dă o maximă articulare, făcînd să se simtă apogeul încordării. Mutarea accentului de pe auditiv („glasurile” satului) pe vizual („filmul” răscoalei), distribuirea „gloatei” în planuri paralele și reunirea ei apoi pe o scenă unică (procedeu de potențare a impresiei de deschidere narativă amplă, epopeică) au în roman naturalețea unor soluții dictate de subiectul însuși, deși, putem fi siguri, ele nu i s-au impus „de la sine” romancierului, care știe să descopere în materia sa epică, să facă să apară forma ei organică. Într-o operă ca *Pădurea spînzuraților*, unde drama tindea să subordoneze totul ritmului ei, scriitorul construiește chiar aparentele ieșiri din regimul economiei dramatice, false diversiuni (hazardul care împiedică de două ori dezertarea, apariția Ilonei) care de fapt adîncesc destinul eroului. Construcția trebuie să știe să „simuleze” și de-construirea.

Tehnica lui Rebreanu sînt structural orientate spre o măsură umană, naturală, a virtuozității. Niciodată nu folosește romancierul procedeul anticipării (frecvent în comentariile naratorului ironic din ciclul Hallipilor și, cu o altă valoare, în monologul retrospectiv și autoanalitic al eroilor lui Camil Petrescu, care își cunosc evoluția ulterioară trecutului rememorat), dar cultivă chiar o anticipare simbolică (nu una intruzivă, auctorială), începăturile romanelor sale prefigurînd finalul și uneori reunind personaje care vor trebui să se reîntîlnească mai tîrziu în miezul conflictului (*Răscoala*). În general, privilegiile autorului omniscient sînt folosite cu măsură și tact de creatorul lui *Ion*, niciodată pentru a distruge iluzia realistă sau pentru a marca direct, în text, atitudinea lui față de eroii săi. Dar dacă el nu intervine cu judecăți și comentarii proprii, dacă naratorul său este impersonal și de aceea liber și adaptabil, punctul de vedere al scriitorului este implicat în decupajul și montajul narativ, mai cu seamă în construcție⁸⁵. Enunțarea impersonală și arhitectura-mesaj sînt fața și reversul aceleiași atitudini estetice, tocmai retragerea autorului (care se elimină numai ca voce, nu și ca atitudine) mărește rolul construcției în planul semnificației. Dar legea internă a unei astfel de proze este să evite orice mînuire evident

retorică a montajului compozițional, ordinea și relieful lui trebuind să apară ca de la sine, ca inerente subiectului. De aici cultivarea unor pretexte simple (frecvente și la Tolstoi) pentru racordarea planurilor narative în *Ion*, sugestia de parabolă și dislocarea spre final a coerenței ei, în *Pădurea spînzuraților*, aparențele de acalmie și scădere a tensiunii dramatice din *Răscoala*. Cînd se întîmplă, în romanul lui 1907, să ni se impună prin construcție un contrast prea evident voit, disonanța în raport cu impresia dominantă, cvasitotală, de supunere la ritmul intern al subiectului (nu de manevrare a lui) este sesizabilă. De ce un montaj de planuri alternante (siluirea Nadinei-pedepsirea Platamonilor), care are și el semnificație, este simțit ca natural și montajul de secvențe contrastante nu? Primul rezolvă printr-un artificiu o problemă de simultaneitate temporală în narațiune (aceasta este justificarea lui imediată), pe cînd celălalt ne impune semnificația prea insistent ca să nu simțim determinarea excesivă⁸⁶. Din fericire, față de primele planuri și schițe ale romanului⁸⁷, romancierul a redus la minimum asemenea alăturări antitetice. Cititorul preferă să descopere singur sensul (deși montat în textul-construcție), nu să simtă tutela autorului.

Rebreanu este unul din acei rari scriitori care, ca Tolstoi, știu să vadă „caracterul excepțional al obișnuitului”⁸⁸. Un cuvînt revine adesea în profesiunile sale de credință: „viața”, pe care romancierul a năzuit s-o condenseze sintetic în opera sa. Pentru el, lumea există și ficțiunea este realistă în înțelesul că evocă atît termenii, cît și raporturile și atmosfera realului, dar fără a-l copia, ci interpretîndu-l și degajîndu-i substanța și semnificația autentică. De aceea romanele lui se construiesc în jurul unor conflicte și tensiuni dramatice. Dramele eroilor săi, ciocnirile de „patimi”, voințe, energii și dorințe sînt mișcare a vieții. Față de personajele de prim-plan din opera lui Camil Petrescu, care sînt marcate în tot ce trăiesc de o reflexivitate dureroasă, „oamenii” lui Rebreanu sînt nu atît conștiințe, cît „suflete” și voințe, și e semnificativ că, atunci cînd a urmărit un proces interior, el a ales un personaj (Apostol Bologa) care să-și repună puținele întrebări esențiale ale omului, ale „omu-

lui oarecare”, cu „ignoranța” filozofică necesară pentru ca în loc să ni se dea un discurs speculativ, al gîndirii, ceea ce spune și gîndește eroul să fie mai curînd semnul unei neliniști și nostalgii care scapă cuvintelor. Dar nu numai eroul din *Pădurea spînzuraților*, ci și marile creații tipologice din *Ion*, de pildă (Ion și Ana), dobîndesc aceeași iluminare intens umană. Fără să ne fie comunicată direct, viziunea morală a romancierului este angajată în structura imaginarului său.

De la un roman la altul, pîrînd a nu face decît să urmeze liniile interne ale fiecărui subiect, el reia același *pattern* fundamental al înălțării și căderii forțelor. Marile opere rebreniene (*Ion* și *Răscoala*) urmăresc curba unor energii, acumulările, cristalizarea tensiunilor și creșterea lor, descătușările violente, distrugerea și autodistrugerea elanurilor, dincolo de momentul apogeuilor lor. Predilecțiile pentru anumite tehnici și figuri ale construcției răspund „mitologiei” sale interioare, o reproiectează mereu. Întoarcerile la punctul de plecare și circularitatea sînt semne ale consecvenței interioare și ale destinului, construcția cu mai multe planuri este încercare de a cuprinde mai mult din complexitatea lumii. Perspectivile se deschid spre cosmic și arhetipal, în centru rămîne însă întotdeauna drama omenească, determinată social și istoric⁸⁹, dar înscriindu-se și într-o ordine simbolică. Rebreanu este un moralist al forței și al condiției omului, aed al spectacolului marilor ciocniri de energii și dorințe, și liniștea epică din romanele sale înconjoară de o măreție sobră lumile lui tragice, pline de tensiuni și de viață „adevărată”, nu numai în perspectiva fidelității față de real, ci și în aceea, superioară, a revelării unui dramatism al esențelor (voința de a avea, iubirea, moartea, setea de adevăr sînt marile prezente în imaginarul romancierului). Viziunea morală a scriitorului reunește în ea percepția tragicului și pe cea a vitalității, romanele sale transmit o poezie reală a existenței neînfrumusețate, dimpotrivă, „elementarizate”, un sentiment viguros și matur al vieții, fără a o epura de asprimea și contradicțiile ei.

Respingerea tuturor exceselor de tehnică este astfel solidară cu înclinarea structurală a poeticii romancieru-

lui spre o dimensiune a umanului și a obișnuitului. Este în aceasta mai mult decât o prudență și o sobrietate de atribuit realismului artei lui, este și o implicare a creatorului în opera sa, tehnicile înseși dezvăluindu-și o valoare de semne ale atitudinii interioare exigente cu care scriitorul își construiește imaginarul și-i dă un sens, refuzând să accepte ideea unei arte-joc gratuit. Poetica rebreniană este ea însăși o formă de loialitate a romancierului față de posibilitățile și limitele specifice ale înzestrării lui artistice și față de credințele lui puternice, de viziunea sa asupra omului și lumii, și în ea construcția are un loc de prim-ordin ca organizare dramatică și epică, ritm al „vieții” și ordine a sensului, „mesaj” absorbit în decupajul narativ, în raporturile și relațiile lui, întărit de unitatea de teme interioare și de spirit al mînuirii tehnicilor propriie creației autorului. Acord exemplar al substanței și expresiei, capacitate a artei autentice de a-și găsi echilibrul organic, nu de la sine și cu facilități, ci în căutările și efortul creator al artistului.

La H. P. Bengescu, la Camil Petrescu coerența de mesaj și amprenta unei poetici care își dezvoltă propriile virtualități, legînd romanele într-o operă, sînt mult mai evidente. Rebreanu este scriitorul absorbit de spectacolul existenței, întors spre lume; pe căi diferite, creația Hallinilor și autorul *Patului lui Procust* se împacă pe ei înșiși — direct sau, în orice caz, mai direct decât romancierul *Răscoalei* — în creația lor. Ei sînt, într-un chip sau în altul, subiectivități revelatoare, care proiectează în ficțiune discursul lor, valorile în care cred și întrebările ce-i frămîntă, în timp ce contemporanul lor are o aspirație spre cuprinderea realului ca totalitate, găsind o ordine a esențelor și forțelor „vieții” în acesta însuși, nu aplicîndu-i un decupaj al său, din afară. Ceea ce nu înseamnă că nu există o *interpretare* rebreniană a omului și a lumii, a cărei putere o simțim la lectură, dar care e spirit al operei, nu imitare tematică și tipologică, nu ton și deformare subiectivă. Distingîndu-i însă pe cei doi romancieri ai „vieții” interioare de Rebreanu, creatorul obiectivat, nu vom să estompăm

deosebiri, mari de asemenea, care individualizează la rîndu-le poeticile lor și sensul operei fiecăruia din ei.

Hortensia Papadat-Bengescu a vorbit ea însăși despre obiectivarea ei în romane (și în nuvelele, tîrziu) față de proza impresionistă și lirică a începuturilor. Și e neîndoielnic că un proces de obiectivare s-a produs în scrișul ei, însă numai în înțelesul părăsirii formulelor direct-subiective de auscultatie și de notație a freneziei senzoriale etc., fără ca în trecerea de la imaginile eului la lumea din afara lui să dispară și subiectivitatea odată cu lirismul: ea s-a adîncit numai, s-a retras de la suprafața textului în tehnici, în stil și ton, în coerența unor obsesii adînci, în stilizarea particulară a „lumii” romanelor, în construcție. Trebuie citită trilogia Hallipilor numai din unghiul unui sens social și istoric, deci ca o operă predominant satirică? Sau relația dintre autoare și imaginarul ei angajează mai profund și în raporturi mai complexe mesajul acestei creații?

Alegînd o lume foarte specială, deformînd-o expresiv, construindu-i o coerență de teatru grotesc al ambițiilor și dorințelor, scriitoarea a clădit într-un material de observație morală și socială, filtrat prin rețeaua obsesiilor și credințelor ei profunde, o mare alegorie încețoșată care presupune o imagine ideală a omului și a omenescului, nicăieri formulată direct în romane, dar indirect implicată în întreaga țesătură de monstruozitate morală și infirmități sufletești date eroilor ei. Nu se poate nega adevărul de esență al unei anumite imagini de lume definită istoric și social (mai ales ca psihologie socială) în paginile trilogiei. Cum nu se poate ignora nici tratamentul artistic al deformării revelatoare aplicat acestei umanități simbolice. Ca imaginația scriitoarei să se pună în mișcare, un ferment subiectiv trebuie să creeze o opoziție între autoare și personaj (sarcasm, teroare, ironie, repulsie, suspiciune). Ca să-și vadă eroii, ea are nevoie să-i poată disprețui, urî, ironiza. Îndărătul acestui mecanism (de ordinul psihologiei creației) e de bănuît o mare tristețe interioară, a romancierei, gustul amar al unei existențe false, rău conformate; imaginarul ei se naște la interferența realului (stilizat gro-

tesc-hiperbolic) cu visul unei umanități luminoase, înalte, a cărei imagine răsturnată se multiplică în romanele ei⁹⁰.

Există însă și linii de legătură între scriitoare și „oamenii” ei (pe care ea nu-i găsea atât de monstruoși), multora dintre ei le-a dat câte ceva din propria ei viață interioară, din rezultatele autoobservației, mai cu seamă în notațiile senzoriale de mare finețe, în unele din suferințele și bolile date personajelor (și în reflexele lor de psihologie), în stilul și ținuta citorva. Dar niciodată nu se realizează o identificare totală cu vreunul din eroi și rarele apropiieri (Elena) sînt ele însele ambigui, norma ficțiunii bengesciene rămîne distanțarea ironică, includerea tuturor personajelor în parabola unei alienări grotesti, chiar dacă pe trepte diferite. Se observă, de asemenea, ușor că în trilogia Hallipilor mai cu seamă există o focalizare puternică a imaginarului, că viziunea romancierii se organizează în jurul citorva teme obsedante. Vorbind de „oroarea de încrucișat” și de „sensibilitatea autoarei față de factorul sanguin”, de „schilozii” și bolnavii ei, G. Călinescu indica un strat al obsesiilor celor mai de adîncime. Active în configurarea a parte a umanității bengesciene, temele „subterane” ale operei nu sînt fără legătură cu credințele și întrebările care stăpînesc spiritul scriitoarei, deci cu un „strat” al temelor controlate de ea (nu mai puțin obsedante) și supuse unei procedări narative și compoziționale specifice. Studiind mișcarea epică din ciclu, am văzut că ea se desfășoară sub două forme dominante, a căror relație este semnificativă. Snobismul este ceremonialul menit să consacre reușita socială, triumful. Alături de el, „iubirea” funcționează, în viziunea personajelor, ca un mecanism compensator, rolul ei e să defuleze, să le dea senzația că trăiesc, că nu sînt simple marionete ale codului social și moral. Romanciera face însă tocmai din felul lor de a trăi iubirea ipostaza cea mai radical grotescă a unei falsități funciare, fără ieșire. Rim urmărește favorurile Siei, Ada îl vrea pe Lică, doctorul Walter își dă iluzia că are sentimente și emoții, unele personaje (Mika-Lé, Lică și trinitatea păpușilor de porțelan: Lenora, Elena, Coca-Aimée) au funcția de a polariza și de a stimula agitația fals-erotică a lumii Hallipilor. Pen-

tru că în fond tuturor „oamenilor” scriitoarei le lipsește dorința adevărată și unda sufletească a iubirii omenesti. Senzualitate „pură” (Lenora), defeminizate (Lina, Sia) sau triviale (Ada, Mika-Lé), alteori complexate și prea cerebrale (Coca-Aimée, Elena, Nory), eroinele au alături bărbați placizi și șterși (Hallipa, Drăgănescu), con-torsionați lăuntric (Maxențiu), dominatori și „refulați” (Rim, Walter), ori capabili de capricii, dar nu de iubire (Lică). Așadar, ori vitalitatea monstruoasă și vulgară, neluminată de spirit și sensibilitate, ori inteligență uscată și rece, în care lipsa de tonus vital își varsă toxinele ei. Complexați sau rudimentari, îi apropie aceeași ruptură între spirit și trup. Nu e un sentiment și nici măcar o autentică „foame” erotică elementară, ci cînd „idee” (ca la Coca-Aimée), cînd tropism (Lenora), o sexualitate dezolantă, semn al unei falsități care înecă totul, corupînd înseși rădăcinile omenescului.

Cei tari sînt tocmai cei mai sterili⁹¹, pentru că în lumea trilogiei energiile sînt deviate și devierile devin „energii”. Pe Walter, pe Rim, pe Coca-Aimée îi apără și îi susține lipsa lor de căldură umană. În stilizarea lui grotescă, ciclul Hallipilor e un apolog despre condiția omului, în care deformarea expresivă revelă nostalgia morală a unor raporturi interumane situate exact la antipodul celor din scena ficțiunii. Inventîndu-și „lumea”, romanciera angajează în mișcarea dată acesteia valorile în care crede și propriile ei întrebări, dar nu-și lasă personajele să sugereze decît prin contrast o posibilă, oricum visată umanitate ideală. Esențele experimentate în eroi o preocupă pe scriitoare și boala, iubirea, comportamentul lăuntric confruntat cu codul social, aristocratismul sufletească etc. sînt, toate, teme interioare fundamentale. Liniile pe care se produce în ultimă instanță întotdeauna distanțarea romancierii de eroii ei arată că, în viziunea ei lăuntrică, omenescul trăit înalt ar trebui să fie sinteza superioară a vitalității, stilului („ținutei”), sensibilității și inteligenței, în conjugare armonioasă. Scriitoarea nu a făcut însă din această aspirație (pe care și-a definit-o chiar scriindu-și opera și proiectîndu-și în imaginarul ei credințele și nostalgiile, însă numai indirect) o „teză”, ci a mers spre o unitate de sens și de

artă poetică (ale căror dominante și raporturi le-am analizat), lăsând libertatea necesară în artă dialogului dintre „construit” și neconstruit, dintre atitudine și reacție „organică”, dintre arhitectura elaborată și tonul spontan.

Nu e deloc o întâmplare că tocmai într-o asemenea operă, centrată ca „mesaj” în critica unui cod moral alienant s-a cristalizat o poetică prin excelență ironică. Romanciera nu denunță doar convențiile epocii și lumii direct cunoscute ei, nu face nici numai pictură socială și nici nu generalizează mizantropic. Ea a intuit funcționarea unui ciclu al minciunilor (sociale și individuale) care definește un întreg „eon” al moralei sociale calpe, fără a reprezenta însă o fatalitate a naturii umane. Scriitoarea nu a imaginat o ciocnire între umanul autentic și convențiile „codului”, ci dimpotrivă, a îngroșat în spiritul unui apolog grotesc imaginea unei lumi închise și speciale de profitori ai falsității, perfect adaptați „regulilor” jocului de mistificări și automistificări propriu ei. Revelatoare este perspectiva (imprimată neretoric, subiacentă sau insinuată prin ton) în care apar gesturile de „revoltă” ale eroilor ei (adulterul, dezvăluirea adevărilor etc.), desfășurate și ele în același circuit închis al ipocriziilor sociale și individuale. Autoarea implică temele ei în „destinele” personajelor, numai dând acestora atitudinile și stilul opuse viziunii ei ideale, reconstituibilă, dar neformulată direct. Arta ei este această situație, prin tehnici (portretul și construcția, spiritul analizei etc.) și ton, în raport cu invariantele ciclului, cu destinul global al lumii Hallipilor. Mînuindu-și personajele — „păpuși” pe scena de teatru grotesc a trilogiei, „marea păpușăreasă” (cum îi spunea F. Aderca, cu privire însă la dramaturgia ei), avînd doar aerul de a comunica, *se comunică*, urmărindu-și ironic sau cu sarcasm eroii, ea ne lasă să-i simțim sub verva și ambiguitățile „naratorului” temele grave, „mesaj” întrebător trimis lumii de dincolo de ficțiune.

Față de ea, Camil Petrescu face — mai cu seamă în *Patul lui Procust* — impresia unui creator care elaborează mult mai riguros, aproape inginerește, strategia sa compozițională (inclusiv semnele libertății întrebătoare a formei: „rupturi”, digresiuni, nedeterminare,

„deschidere” temporală, dozaj al enigmelor etc.). La el, relația între spiritul propriu experienței sale de tehnician și constructor al romanului și „mesaj” (miezul structurii semantice a operei) se așază altfel decît la fiecare din ceilalți doi romancieri în discuție. Analizîndu-i cele două opere reprezentative și degajînd astfel dominantele artei sale de arhitect al romanului, am constatat că relieful timpurilor, dialectica „punctelor de vedere” și a „vocalor”, narațiunea la persoana întîi sînt toate dominante ale unei poetici a romanului în care compoziția figurează, într-un fel spațializează în text raporturi, procese și tensiuni ale cunoașterii. Este semnificativ că scriitorul, care avea rezerve față de o literatură de simbol (preferîndu-i cuvîntul de ordine al autenticității), dacă nu a creat prin recurențe în planul figurației umane și al gesturilor ei din romanele sale o ordine a conotației, a transformat în schimb organizarea textului însuși într-o mare metaforă a dramatismului conștiinței, a făcut din „relieful” și punerea în pagină a fiecărui roman un *semn* (transmisibil în actul lecturii) al „mișcării” și raporturilor interne proprii experienței cunoașterii, cu întrebările, impasurile, reevaluările și antinomiile ei²². Tectonica romanului devenită ea însăși simbol al dramelor și stărilor de conștiință, încercare de a da în forma operei un echivalent al configurațiilor și mutațiilor din planul vieții interioare, iată, sub aspectul relației construcție-semnificație, meritul esențial al lui Camil Petrescu, creator în aria romanului românesc al unei formule de artă literară capabilă într-adevăr să inducă în cititor atmosfera de febră și luciditate a conștiinței care întrebă și se întrebă, judecă și se judecă, cunoaște și se autocunoaște.

Patosul special al scrisului lui Camil Petrescu este legat de acel „mit al conștiinței”²³ despre care vorbea încă Perpessicius, recenzîndu-i primul roman. Dramele și romanele lui urmăresc în general același *pattern* al confruntării unor eroi, care au construit în ei un ideal absolut sau o imagine a „realităților” răspunzînd nostalgiai spiritului lor, cu adevărata realitate, cu rigurile existenței care se desfășoară în relativ și deci contrazice violent construcțiile apriorice ale conștiinței.

Aceasta este schema cea mai generală a evoluției majorității eroilor scriitorului, încheiată de obicei cu o moarte reală sau numai interioară, sufletească. Gelu Ruscanu, Gralla, Ștefan Gheorghidiu, Ladima sînt astfel de înfrinți pe care îi urmăim în înălțarea lor vulnerabilă și care ne transmit tensiunea dilemelor lor, fervoarea conștiinței lor problematizante⁹⁴. Ei pot construi totul pe o eroare, dar eroarea lor este nobilă și, frîgîndu-se aspirația lor, rămîne ecoul ei, sensul ei transliteral, o nostalgie a trăirii înalte și dense⁹⁵, în care fiecare clipă de existență să-și aibă nu numai intervalul ei măsurat în timpul fizic, extern, ci și valoarea ei distinctă, de sensibilitate și cunoaștere, în fluxul duratei interioare.

Se cuvine să spunem că scriitorul este în romanele sale (grăție și libertăților considerabil mai mari ale „genului”) mult mai aproape decît în teatrul său de mișcarea internă a conștiinței, de „curgerea” și ordinea specifică a memoriei (totuși nu „involuntare”, în ciuda teoretizărilor, ci dirijată de reperele semnificațiilor gravate în ea), de o poezie specială a stărilor proprii monologului-rememorare și „scrisului” — decantare a sensului experiențelor trăite, dezvoltare a intuițiilor și sugestiilor unui moment crucial de viață interioară. Eroii săi refac mereu inițial iluzia că lumea ar trebui să le recunoască valoarea individuală demonstrată prin superioritatea inteligenței lor, implicată în stilul întregii lor personalități interioare ca și în gesturile lor pe planul raporturilor interumane. Femeia, iubirea reprezintă în viziunea scriitorului experiența-sinteză care concentrează în ea, cu un maximum de tensiune între ceea ce se supune rațiunii și ceea ce îi scapă ei, între eu și lume totodată, patosul „mesajului” autorului. Care însă nu se confundă cu perspectiva personajelor sale, ci se depășește în ele, nu pentru a le condamna⁹⁶, ci pe de o parte pentru a ne transmite întrebările lor deschise, dramatice, pe de alta pentru a reintegra, dintr-o perspectivă finală, valorile și posibilitățile inteligenței într-o imagine mai complexă a umanului, nu limitată la geometriile spiritului. Camil Petrescu a creat în literatura română o imagine de mare noblete artistică a înfringerilor fecunde necesare, ale conștiinței în deve-

nire, un dramatism al crizelor care maturizează interior zguduind iluziile și reflexele de automatizare.

În primul roman, iubirea ca și războiul erau experiențe complementare, care verificau și constituiau prin însăși desfășurarea lor o realitate interioară eroului, o identitate a conștiinței lui. În *Patul lui Procust* complexitatea experienței lăuntrice a eroului central (Fred Vasilescu), pusă în valoare de relieful compozițional subordonat unității de sens proprii tehnicii „dosarului de existențe”, demonstrează că romancierul era deja în pragul despărțirii definitive de iluziile sale noocratice (reflexele acestora din urmă erau în toată literatura scriitorului dominată de „mitul conștiinței” și de revendicarea implicită a recunoașterii unei elite a spiritului⁹⁷). Despărțire care realmente se va produce în *Danton* și *Un om între oameni*: opere ce conțin, sublimată, atitudinea proprie noii orientări a scriitorului și gînditorului Camil Petrescu, substanțialismul, ca resituare a inteligenței pe terenul concretului în mișcare, și desigur, pentru trilogia sa istorică (rămasă neșlefuită pînă la capăt), ecourile unei alte vîrste istorice și ale unor mutații produse în concepția filozofică a autorului. Din opera de romancier dintre cele două războaie, rămîne — credem — exemplar, sub aspectul temei noastre, efortul încununat de succes al scriitorului de a face din arhitectura romanului o metaforă sau o ordine-metaforă, revelatoare de dramatism al conștiinței, capacitatea sa de a implica în spațiul textului și în organizarea lui raporturile și mișcarea proceselor de cunoaștere și auto-cunoaștere.

Concluzia noastră se poate rezuma la constatarea, pe care sperăm că dezvoltările anterioare o susțin îndestul, că urmînd datele înzestrării proprii și o idee distinctă despre roman, alegîndu-și drumul în raport cu contemporanii și cu predecesorii din literatura română ca și din cea universală, sublimînd în creație experiențele acumulate și o *Weltanschauung* specifică și proiectînd în operă întrebările și temele interioare, fiecare din cei trei romancieri a realizat nu numai o artă expresivă și distinctă a construcției, nu numai un model (o structură) care are propriul său echilibru intern, un

echilibru viu și substanțial, ci și un acord autentic între spiritul „mesajului” și configurația arhitectonică a romanelor. Este și acesta un semn al artei mari și o premisă de prim-ordin a unității interioare a unei opere: capacitatea autorului de a-și revela liniile caracteristice și relieful singular al unei poetici în care romancierul rămâne loial cu el însuși și totodată față de „auditoriul” său (cititorul) și față de arta sa. Consecvența unui artist în „tehnicile” sale, angajarea plenară și gravă în experiența *poiein*-ului operei se încarcă astfel de o valoare esențială, de fond, care nu ne mai dă dreptul să privim „facerea” textului drept o operație secundară, pur artizanală, desfășurată la rece. Dimpotrivă, artistul adevărat nu e niciodată mai pătruns de răspunderea adâncă a artei lui decât în „clipa” în care, dând formă creației sale, implică în ea tensiunile sale lăuntrice și pe ale lumii, „mesajul” său de om care vorbește prin operă oamenilor și de artist care se înscrie astfel în competiția deschisă a valorilor artei.

Desigur, construcția romanului nu este numai ordine a semnificației. Ea este și ritm, și tehnică a incitării interesului cititorului, urmînd astfel unor necesități de variație și alternanță care întretin suflul lung al lecturii unui roman, dar nici una dintre aceste funcții (deloc de disprețuit, dimpotrivă) ale compoziției nu are rolul unificator, focalizator, pe care îl are construirea unui sens, a unui „mesaj”. „De-construirea” la care se gîndesc S. Sontag sau J.—F. Lyotard, în lucrările citate la începutul acestui capitol, și pe care o urmăresc unii prozatori de avangardă rămîne, credem, în materie de roman, o utopie. Poate o utopie care va duce către ceva, către o lărgire și o rafinare încă a ideii de construcție, către formule literare noi, situate între roman și poem, eseu etc., dar o utopie totuși.

Romanul nu poate renunța la ordine tocmai pentru că el implică prin definiție complexitatea. Complexitate a figurației, a *analogonului* realului care este materia ficțiunii: oameni, „întîmplări”, stări și procese de conștiință, medii etc. Complexitate a „timpurilor”,

a „punctelor de vedere” și a „vocilor”, în romanul modern. Complexitate a texturii stilistice și a structurii semantice (ordine a socialului și psihologicului care constituie „lumea” romanului, dar și coerență simbolică a ficțiunii), complexitate a formei marcate de un pronunțat sincretism, capacitate de absorbție, mobilitate proteică. E demn de atenție faptul că riscurile unui purism sterilizant sînt văzute limpede chiar de critici foarte receptivi la experiment: „Unii vor un text (o artă, o pictură) — scrie R. Barthes, în *Le plaisir du texte* — fără umbră, rupt complet de «ideologia dominantă» ; dar aceasta este a vrea un text fără fecunditate, fără productivitate, un text steril (vedeți mitul Femeii fără Umbră). Textul are nevoie de umbră sa : această umbră este puțină ideologie, puțină reprezentare, puțin subiect (...)”⁹⁸. O spune același critic care, cu două decenii înainte, observa că în roman, care „face din viață un destin și din durată un timp dirijat și semnificativ”⁹⁹, orice gest de negare a ordinii se construiește ca o nouă ordine. Evocînd și interpretînd lumea, condiția (interioară și socială) a omului, raporturile lui fundamentale, romanul presupune o coerență (ceea ce nu înseamnă o „logicizare”) a imaginarului, o viziune a cărei organizare degajă semnificație.

E adevărat că de obicei nu se neagă construcția ca atare, recunoscîndu-i-se un rol, însă unul secundar, de instrument subordonat capacității romancierului de a-și „vedea” universul de ficțiune cu mișcarea și tensiunile lui și necesar pentru a pune în pagină materia și semnificația romanului, preexistente formei. Nu altul era punctul de vedere al lui Thibaudet în polemica sa cu Paul Bourget. Replicînd supralicitării valorii de artă a compoziției, criticul ținea să distingă libertatea romanului de rigoarea dramei, scriind (în 1912): „Orice roman implică un minimum de compoziție (plutire nu înseamnă incoerență); dar nici un roman nu poate realiza maximum de compoziție [...]. O textură de roman e totdeauna mai suplă, mai nedeterminată decât cea a unei opere dramatice. Un roman dispune de timp. Teatrul, căruia clasicii îi concedau douăzeci și patru de ore, nu dispune de timp. Un roman are spațiul și descrie. Disparitatea

în spațiu e interzisă tragedia. Estetica proprie romanului este într-adevăr, cum au văzut clasicii, o estetică a compoziției destinate a timpului, a spațiului. În 1922, reluând discuția (în replică la *Nouvelles Pages de Critique et de Doctrine* ale aceluiași romancier și eseist), criticul de la NRF îl cita pe Sainte-Beuve în sprijinul ideii că pentru roman compoziția nu e între valorile esențiale, ci doar una din calitățile „mai curînd inferioare, în care un Eugène Sue îl poate depăși pe un Balzac“¹⁰⁰.

Fără îndoială, excesul de compoziție contravine adevăratei naturi a romanului și respingerea unui „anumit ideal de «compoziție» clasică privind caracterele și opera“ era mai mult decît îndreptățită. Numai că între „minimul“ de organizare recunoscut ca inevitabil în roman și rigoarea exagerată a construcției („maximul de compoziție“) există un spațiu larg, în care nu e deloc limpede de ce „marile romane“, „adevăratul roman“ etc. ar trebui să se situeze neapărat, cum credea Thibaudet, la polul minimului de compoziție. În fond, Bourget făcea în mare măsură o pledoarie *pro domo* și nu de a reabilita poziția sa e vorba aici. La rîndul său, Thibaudet nu depășea nici el o concepție retorică a compoziției: „Compoziția, distribuirea materiei, planul sînt, pentru un discurs sau pentru o dramă, o lucrare pregătitoare indispensabilă“¹⁰¹. Refuzul de a accepta ideea că romanul ar trebui să se construiască asemenea unui discurs, credința că „racordurile logice sînt în artă cel mai bun mijloc de a face fals“¹⁰² sînt întru totul de înțeles. Dar, din păcate, ceea ce a trecut dincolo de circumstanțele mai precizate ale discuției a fost desconsiderarea în principiu a rolului construcției în roman, evaluarea ei drept abilitate artizanală, calitate artistică secundară în arta romancierului.

Adevărul este că, alături de „romanul-natură“ (exemplele date erau mai ales romane rusești și englezești) elogiata de autorul *Reflecțiilor despre roman*, există și o direcție a romanului-dramă, care a atins prin Balzac sau Dostoievski înălțimi de artă nu mai mici decît cele reprezentate de Thackeray sau Tolstoi. Nu există, de asemenea, nici un motiv adînc pentru care apropierea

de dramă (deci de concentrarea și rigorile ei etc.) să nu fie profitabilă pentru roman, așa cum vitalitatea acestuia poate spori și prin deschidere spre monumentalitatea și neîngrădirea epopeii. Din moment ce criticul vede în „romanele mari“ (cele aparținînd „romancierilor pur romancieri“) „viață care se creează ea însăși de-a lungul unei succesiuni de episoade“¹⁰³, e firesc să ne întrebăm după ce altă „lege“ de organicitate se derulează această „viață“ imaginată dacă nu după o logică internă a caracterelor, a dezvoltării și a conflictului? Înseamnă toate acestea, obligator, „racorduri logice“? Romanul este un concentrat de existență, în care „rupturile“ și evoluțiile surprinzătoare fac ele însele parte din „logica“ ficțiunii, simțită și meditată de romancier. Julien Sorel, Emma Bovary, Ion al lui Rebrenu par să încalce „legea“ caracterelor lor? E cea mai bună dovadă a distanței dintre ceea ce ar fi putut fi o compoziție pur retorică și ceea ce este în schimb compoziția romanescă în cazul unei viziuni intense și vii a personajelor, a „vieții“ din roman. Impresia de adevărat se naște din creșterea caracterelor pe o axă internă, proprie fiecăruia, în raport cu care destinul lor se împlinește (paradox aparent) exact în ceea ce, surprinzîndu-ne, nu e totuși decît reversul unei întregi evoluții anterioare. „ruptură“ complementară continuității. Important nu e, credem, numai faptul că romancierului i se impune o viață autonomă a „lumii“ sale de ficțiune, ci, încă mai mult, că el îi recunoaște acesteia și devenirilor ei imagine un adevăr de esență, o consecvență lăuntrică mai complexă, superioară oricărei diagrame preconceptuate pur logic, oricărui „plan“ etc. Și, în accepția pe care înțelegem s-o dăm termenului, nu ni se pare deloc că această recunoaștere, asumare de către artistul creator a unei logici vii (rebele față de „plan“) a epicului, ar fi mai puțin un moment autentic în elaborarea compozițională a operei, în construirea ei.

Cu aceasta sînt de fapt în miezul problemei: raportul dintre arta compoziției (și posibilele ei înțelegeri distincte), pe de o parte, și, pe de alta, capacitatea romancierului de a vedea „halucinant de clar și corporal pe protagoniști“, cum scria G. Călinescu, care recunoș-

tea construcției, „cu ritmica ei interioară“, un rol de prim-ordin în roman (e vorba de compoziția născută „din natura obiectului“), chiar dacă „mai importantă și decât compoziția, adică anterioară ei, este — în optica aceluiași critic — viziunea vie a eroilor“. Aici se întrevede o altă abordare a chestiunii, sugestia unei conlucrări a capacității de creație cu cea de organizare, încît romanul-„efigie a trăitului“ să se unifice interior în perspectiva „unei idei care să-i dea o figură“¹⁰⁴. Între compoziție ca „ritmică interioară“ a operei și semnificația („ideea“ structurantă) care se construiește pe sine în „viziunea vie“ a lumii de ficțiune, apare posibilă o dialectică mai suplă a vieții și ordinii, a construitului și libertății. Distanța e mare față de o concepție care (ca la Thibaudet) opunea creației construcția: romanele-natură îi apăreau criticului francez „compuse cînd sînt scrise, dar ele nu erau compuse înainte de a fi scrise, și — adaugă el — nu există adevărată compoziție decât preconcepută“¹⁰⁵.

Dacă neîncrederea în compoziție venea (în cazul poziției discutate) din identificarea ei cu o schemă prestabilită, calcul și logică ordonatoare, dușmane impresiei de viață neîngrădită necesară romanului pentru a exista estetic, în cu totul alt spirit s-au formulat obiecțiile aduse romanului pentru lipsa de artă (inclusiv în materie de construcție) de către un Paul Valéry, de pildă. Pe fondul unui refuz general de a judeca statutul romanului în funcție de (cum ar fi fost normal) convențiile artistice proprii lui, reproșul central adus compoziției românești era că ea rezistă substituirilor, că nu are caracterul definitiv care să nu-i permită fără pierderi modificări, ca într-un „poem bine executat“. Argument fals, s-a arătat, pentru că „A socoti multiplele nivele ale acestei ordini, dimpotrivă, este a admite atîtea metamorfoze încît ele ar cere din aproape în aproape confecționarea unei lucrări foarte diferite“¹⁰⁶. E greșit să se creadă că romanul ar putea fi remaniat compozițional (cînd e vorba de o autentică artă a construcției) fără urmări adînci în întreaga structură a operei și în primul rînd în configurația ei de semnificații. A scoate, a înlocui, a schimba ordinea părților care compun ansamblul romanului

pot părea operații îngăduite numai dacă se uită că de fapt cu fiecare din ele opera nu mai e cea pe care a construit-o autorul și că structura ei, înainte de orice altceva, sensul înscris în ea, suferă astfel deplasări de accente, schimbări de raporturi, alterări deloc mai ușor tolerabile decât cele care ar afecta ordinea unei drame, tectonica unui tablou sau a unei opere muzicale etc. „Rezistența“ construcției la astfel de deformări nu trebuie judecată în sine, ci pe de o parte sub aspectul rolului ei în păstrarea unui ritm intern al ficțiunii, pe de alta din perspectiva relației strînse dintre arhitectura și sensul romanului.

Condiția esențială a situării compoziției, fără exagerări de vreun fel sau altul, în ansamblul artei romanului, ni se pare astfel a fi tocmai definirea unei rigori necanonice, nu aplicată din afară unei materii preexistente (imagarul, semnificația), ci dimpotrivă, crescînd și reliefîndu-se într-un proces care implică în aceeași mișcare și cristalizarea substanței semantice și de invenție a operei. Una din explicațiile interesului maxim pe care îl prezintă pentru critică analiza și interpretarea construcției în roman este faptul că ea poate fi privită în același timp ca rezultat și ca proces, că în *construcție* se întrevede *construirea* operei: „procesul ordonator poate fi regăsit în structura operei literare“¹⁰⁷. Altfel spus, ea este formă în care se citește o angajare interioară a omului (raportul cu lumea) și a artistului (opțiunile și sensul scrisului) în creația sa. De unde marea importanță, credem, a examinării valorilor complexe (nu de simplă tehnică a unei reci *dispositio* retorice) proprii construcției și artei de a construi, în opera marilor romancieri. Puse în evidență, ele susțin percepția unei materialități artistice a romanului (văzută în raporturile care o unifică interior), reintegrînd totodată această receptare aprofundată a textului într-o înțelegere îmbogățită a circuitului: autor (și, prin el, lume) — operă — cititor (lume). Ca și personajul și temele, ca și stilul, construcția reprezintă una din căile de acces spre unitatea adîncă a operei, „artefact“ și mod specific de participare, ea însăși, la viață, la mișcarea și raporturile lumii.

Oricît de înrădăcinate ar fi unele reflexe de ierarhizare susținute de un fel de postulate estetice (de fapt, principii ale unei sau unor concepții definite istoric), un romancier nu poate fi imaginat ca elaborîndu-și opera sub puterea „inspirației“, cu un suflu spontan-unitar. Amploarea și complexitatea romanului sporesc, în cazul său, ponderea reflecției tehnice și nu e deloc întîmplător că tocmai cea mai liberă dintre formele prozei a obligat critica și teoria literară la o altă înțelegere, decît cea tradițională, a tehnicilor și a rolului lor în dialectica actului de creație. „Metaforă“ epică a lumii ca totalitate, a raporturilor ei fundamentale, romanul face din compoziție o valoare superioară ca „montaj care să sugereze iluzia realității“, organizare a unei „realități esențializate“¹⁰⁸, și totodată ca sinteză de procedee și tehnici, care impun o strategie narativă, o ierarhie sau un „sistem“ al formei semnificante. Construcția este tehnică lucidă, nu în sensul că ea ar deveni un obiect de simplu calcul artistic, ci dimpotrivă, intrînd într-un raport specific cu intuiția, sensibilitatea și gustul scriitorului, forțe complementare elaborării strict dirijate. Din jocul (inclusiv tensiunile) lor iese ordinea operei, care implică întotdeauna un quantum de risc estetic și nu doar o uscată rezolvare de „ecuații“ ale imaginarului și ale formei. Artă este calitativ altceva decît „pură“ tehnică, nu pentru că ar exclude-o pe aceasta, ci pentru că, dimpotrivă, o integrează într-o unitate de nivel superior care șterge granițele (valabile pentru simplul artizan) dintre „concepție“ și „execuție“, „conținut“ și „formă“ etc. Înălțimea de artă atinsă în secolul nostru de opera unor romancieri (Proust, Joyce, V. Woolf, Faulkner, Th. Mann ș.a.) care au acordat meditației asupra tehnicilor un loc de primă importanță în cristalizarea originalității lor creatoare arată îndeajuns rezultatele superioare ale conjugării reflecției cu forța viziunii. Și nu întîmplător, în preocupările marilor reprezentanți ai artei romanului din secolul nostru, problemele construcției domină.

Tema raporturilor dintre poetica modernă a romanului și noua imagine a omului și a lumii (socialul, psihologicul, istoria etc.), cucerită de gîndirea epocii, ar

merita ample dezvoltări. Esențial este că o mai veche viziune a vieții interioare și a relațiilor interumane a căzut în desuetitudine și, în locul ei, s-a edificat un sistem de perspective conjugate, complementare, asupra adevărurilor existenței autentice. Doi factori au acționat decisiv în favoarea creșterii importanței estetice a construcției în roman. Unul, subliniat deja, a fost obligația romanului de a cuprinde o imagine mult mai *complexă* a situării omului în lume și a conștiinței sale de sine, complexitate care a impus romanului un relief interior de raporturi multiple și mobile, o altă percepție a timpului trăit, semnele unei relativități a comunicării și cunoașterii (poetica „punctului de vedere“, perspectivism etc.), un primat al „enunțării“ (sau narației) asupra diegezei etc.¹⁰⁹. Celălalt pivot al metamorfozei produse a fost o altă înțelegere a relației autorului cu propria sa operă, care, excluzînd intruziunea directă (comentariu, delimitare, atitudine), a făcut necesară implicarea „mesajului“ numai în articulațiile textului, în sintaxa lui purtătoare de sens. Radicalizată de această evoluție recentă, o atare valoare superioară a artei construcției ține însă, credem, în principiu, de însăși esența romanului. Ceea ce rămîne desigur de susținut, dincolo de simpla afirmație, într-o argumentare măcar schițată în paginile ce urmează.

Motivul pentru care credem că este întemeiat a vedea în construcție una din esențele romanului este că el presupune o maximă complexitate și, simultan, unitatea de semnificație. Categoriile cele mai stabile ale esteticii lui (povestirea, personajul, temporalitatea și ritmul) implică, toate, compoziția, o „ordonanță“. În tipul cel mai simplu de roman, în care personajul nu e decît o funcție a povestirii, aceasta are o ordine construită pentru că orice povestire este o prelucrare a ceea ce într-o simplă relatare s-ar înfățișa uniform și neutru, fără nici un relief, în timp ce în roman intervine întotdeauna jocul comprimării și al dilatării, fără îndoială cea mai veche formă de montaj narativ (vizînd stimularea interesului ascultătorului). În romanul medieval „o tensiune

se stabilește între timpul propriu povestirii și cel al unei vorbiri pe care ea o asumă fictiv¹¹⁰ și se creează „o durată“ cu „valoare referențială“¹¹⁰ (care evocă lumea); romancierii englezi ai secolului al XVIII-lea acordă o mare atenție timpului „ca forță modelatoare a istoriei individuale și colective“¹¹¹; temporalitatea pe care o construiește romanul e mereu un compromis între convențiile inerente ficțiunii și iluzia realistă. Identitate care se edifică în progresia textului, personajul e o „ființă“ făcută din cuvinte, unitatea și evoluția lui sint efecte de contextualizare a „temelor“ lui în spațiul romanului, deci compuse. Acestea sint bazele naturale ale construcției ca factor unificator în roman și cea mai mare parte a subtilităților poeticii ei moderne se dezvoltă în prelungirea virtualităților lor.

Dramatizarea narațiunii romanești (raportul *summary-scene* și organizarea ei în perspectiva unui climax), posibilitățile sugerării unei coerențe simbolice (mitice, alegorice etc.), jocul „perspectivelor“ și al „vociilor“ narrative, ca și acela al „timpurilor“ (atît de exploatate în romanul modern) sint, virtual, toate conținute în *écart*-ul: „fabulă“ (conținut evenimential pur, neorganizat) — „subiect“ (care este, față de „fabulă“, o selecție, un montaj purtînd accente, creator de recurențe, de ritm și relief pe axa *telling-showing*, de coerență semantică și de efecte în spațiul raportului dintre narator și narațiune). Ca factori de modelare internă a operelor, am putut vedea aproape toate aceste posibilități estetice ale poeticii construcției realizate în creația unuia sau altuia din cei trei romancieri luați în discuție: dramaticul și simbolul la Rebreanu, ritmica tonului și coerența alegorică în ciclul Hallipilor, tehnicile montajului de „puncte de vedere“, „timpuri“ și „voci“ la Camil Petrescu. Prin ei, romanul românesc parcurge între cele două războaie, simultan, experiențe distincte ale poeticii construcției, într-o deplină adecvare la datele interne ale operei și personalității lor artistice, lectura comparată a artei lor de constructori subliniindu-le originalitatea și permițînd totodată o degajare a valențelor (de artă) esențiale, proprii compoziției în roman.

Slavici, Duiliu Zamfirescu, Agârbiceanu (*Arhanghelii*) nu erau lipsiți de unele calități esențiale necesare unui romancier (capacitatea de a crea personaje și atmosfera unor medii și epoci, mai ales), dar despre nici unul din ei nu se poate spune că era un constructor. Și e oare o întîmplare că teza morală sau ideologică coexistă la ei, mai mult sau mai puțin, cu inaptitudinea sau măcar cu dificultățile în încercarea de a construi ficțiunea pe liniile de forță ale unui conflict puternic și de a-i degaja ritmul intern, organic? Cînd romancierul va renunța cu totul la rolul de „arbitru“ moralizator, după izbînda parțială din *Mara* o vom avea pe cea deplină din *Ion* și odată cu ea arhitectura romanului-dramă. Cînd cronică de familie, în loc să mai proiecteze o viziune socială falsă, va deveni imagine stilizată a unei „lumi“ de epocă și, la un alt nivel de semnificație, apolog grotesc, Comăneștenilor le vor urma Hallipii și, alături de ciclul-frescă, romanul românesc va cîștiga o variantă originală de ciclu-parabolă. Cu *Ultima noapte de dragoste* și, mai cu seamă, *Patul lui Procust*, romanul dramelor de conștiință își creează, la noi, propriile formule arhitectonice. Fără să fie singurii care, din epocă, ar interesa într-o istorie a artei romanului la noi, în speță a evoluției formelor de compoziție, cei trei romancieri luați în discuție se impun unei astfel de cercetări înaintea tuturor contemporanilor lor. Între capacitățile lor de a-și defini o poetică proprie a romanului — la confluența înzestrării specifice (cu posibilitățile și limitele ei) cu viziunea lor despre lume și om și cu aspirațiile lor creatoare — și configurarea unui anumit tip de construcție, la fiecare există o legătură de consubstanțialitate.

Compoziția este unul din factorii de sinteză în alcătuirea complexă a romanului. Sinteza ca orientare și ierarhie a tehnicilor și procedeelor în acord cu un program estetic implicînd creației. „Un mare scriitor — afirmă G. Călinescu — este *ipso facto* și estetician“¹¹², vizînd tocmai această estetică interioară a operei. Sinteza, de asemenea, ca ordine și configurare a semanticii romanului. Or, fiecare din aceste sinteze presupune forța polarizatoare a unei personalități artistice puternice, capabilă să aprofundeze „legea“ internă a propriei vocații

creatoare. De aceea, radicalizarea ideii lor despre roman și adîncirea unui „mesaj” distinct sînt organic legate, proiectînd în două planuri diferite o meditație existențială și un ideal de artă, solidare. Pentru care motiv, construcția reprezintă într-adevăr un apel (al operei, către critic și cititor) la interpretare și totodată un reper oferit acesteia, o garanție de autocenzurare care o ferește de speculația gratuită sau excesivă.

Am folosit adesea cuvîntul „logică” nu pentru că am vedea în construcție o schemă rece, de elaborare pur cerebrală, menită să dea formă și sens ficțiunii romanești, ci pentru că ea ne apare ca o formă de închidere (sau de „control”) a semantismului operei în comunicarea ce se realizează prin aceasta din urmă între autor și cititor. „Facem critică pentru că opera incită spiritul nostru, solicită luarea unei atitudini”, pentru că „opera literară se cere descifrată, deschisă”¹¹³. Acest apel al operei este construit retoric (cuvîntul nu are aici nimic peiorativ) de către scriitor și justifică demersul hermeneutic al criticii. În înțelesul pe care l-am dat compoziției, de ordine riscată de inteligența artistică pe fondul unor determinări mai complexe și mai adînci, în care intră în joc și resurse creatoare și modelatoare care scapă controlului rațiunii, nu vedem nici o contradicție sau alăturare nepotrivită în abordarea operei de către hermeneutică (descifrare, căutare a unui sens ascuns) începînd cu punctul de sprijin ferm (controlabil) al compoziției, ca fapt de retorică superioară: dimpotrivă, aceasta ni se pare calea cea mai normală, și totodată mai sigură, de a pătrunde în raporturile și în dinamismul intern al „forme active”¹¹⁴ sau, cum scrie altădată același critic, al „formelor pline”¹¹⁵. Este, de fapt, ceea ce am încercat să facem în tot ce precede aceste pagini, lărgind treptat cercurile comentariului de la mesajul controlat de romancier la cel global, total, care îl cuprinde pe creator, sensul nu numai al operelor sale, ci al artei lui, al destinului său artistic.

„Forma nu e un schelet sau o schemă, nici o armătură sau un recipient (contenant); ea e pentru artist în același timp experiența sa cea mai intimă și singurul său instrument de cunoaștere și de acțiune. Forma este

mijlocul său, cum îi e și principiu. De ce n-ar fi — se întreabă J. Rousset — și principiul nostru, al cititorilor și exploratorilor cărții?”¹¹⁶. Lectura operei este percepere a unor raporturi de sens (nu numai asta, desigur), căroră forma și, în primul rînd, construcția le dau o anumită fermitate. Este firesc atunci ca asupra acestei relații „închideri” (clături), pe care o reprezintă compoziția romanului pentru semantica lui, critica să se aplece cu tot interesul. Cu condiția ca analiza făcută formei semnificante să încerce degajarea nivelelor concentrice de sens organizate (sau sugerate numai) de construcție, refuzînd să-i rețeze legăturile complexe, și uneori complicate, cu viața, cu lumea. Trebuie într-adevăr pornit de la postulatul unei forme, unei ordini care, dominată de autor, îi asigură acestuia un anumit control asupra lecturii: așadar asupra comunicării sale cu cititorul, cum mai ales critica engleză și cea americană au subliniat mereu prin unii din reprezentanții săi de seamă (R. Crane, W. Booth ș.a.), cunoscuta lucrare a celui de al doilea *The Rhetoric of Fiction*, propunîndu-și efectiv să urmărească „mijloacele autorului de a-și controla cititorul”, tehnicile comunicării lor și de impunere a „lumii ficționale”¹¹⁷. De la aceasta trebuie pornit, dar nu trebuie să se rămînă la atît, dacă e vorba de marea literatură, de o veritabilă artă a romanului.

Aici se relevă autentică interpretare (abordare hermeneutică) a operei literare, justificată și necesară în măsura în care semnul artei mari este forța ei simbolică (dînd termenului valoarea sa plină). După Paul Ricoeur, cel mai însemnat promotor contemporan al hermeneuticii, obiectul acesteia îl constituie „sensul ascuns în sensul aparent”, „nivelele de semnificație implicate în semnificația literală”. Interpretarea este „gîndire meditantă” care se constituie ca un dialog între text și hermeneut, acesta fiind un tîlmăcitor al discursului ambiguu, al coerenței polisemice limitate de context: „simbolurile nu simbolizează decît în ansambluri care limitează și articulează semnificațiile lor” și „ambiguitatea calculată este opera anumitor contexte”¹¹⁸. Dar a pune accentul pe rolul contextului în dirijarea rezervelor de polisemie, a vorbi de o „ambiguitate calculată” este a da or-

ganizării, construcției rolul-cheie în realizarea unei coerențe trans-literale, simbolice. Romanul, cu complexitatea și amploarea lui care obligă la elaborarea și controlul „efectelor de sens“, este „discurs“ construit, de unde vocația natural simbolică, trans-referențială, a construcției romanești și frecvențele ei sugestii de ordine mitică, alegorică, ipostaze și ele ale simbolului. „Amînarea“, circularitatea ca figuri ale construcției dominante în romanele lui Rebreanu, recurențele și convergența alegorică în ciclul Hallipilor sint moduri ale acestei revelări și aprofundări a capacității compoziției de a crea un nivel al coerenței simbolice. Ele duc la efecte de context, la raporturi, ordine, ritm, simetrii, apte să creeze recurențe, polisemie, ambiguitate.

Literatura, arta în genere, implică o disponibilitate simbolică de vreme ce ele nu copiază lumea, ci dau viziunea ei esențializată, altfel spus o interpretare a realului. Dar realizarea acestei virtualități profunde depinde pe de o parte de o anumită capacitate de limitare și control al iradierii semantice și faptul că „fenomenul de polisemie este (...) mai restrâns în epică“¹¹⁹, fără îndoială, se explică și prin supravegherea compozițională a raporturilor de semnificație (față de poezia lirică). Tzv. Todorov, comentînd în *Théories du symbole* conceptul de „simbol“ opus de estetica romantică celui de „alegorie“, observă pe bună dreptate legătura simbolului „cu narativul, deci cu derularea temporală“¹²⁰. Pe de altă parte, e important ca elementele prin care se construiește în operă coerența simbolică să sugereze o analogie a raporturilor (de context) din ficțiune și „discurs“ cu cele reale sau numai imaginabile, dar nu cu oricare, ci cu raporturile fundamentale sau abisale, realizînd acea relație (simbol-simbolizat) de participare, „natura cvasimagică, în orice caz irațională“ care „distinge legătura simbolică“¹²¹ față de altele, față de cea proprie simplului semn în primul rînd. Goethe vorbea de simbol ca de un semn al „indicibilului“. În termeni mai apropiați de cei ai esteticii moderne, simbolul și simbolicul în roman, ca efecte de context, de polisemie controlată compozițional, sint condiționate și de substanțialitatea și complexitatea raporturilor semantice puse în valoare: de aceea degajarea unei dia-

lectici a esențelor elementare (la Rebreanu) este simbolică, iar lumea de măști și de „roluri“ a Hallipilor merge spre alegorie, între ele e distanța dintre sugestia unei dezvăluiri a rădăcinilor vieții (*Ion*) și o stilizare expresivă care potențează memorabil un efect, dar nu revelă aîncuri (ciclul bengescian).

Sigur, de la o epocă la alta, arta construcției poate căpăta alte dominante, răspunzînd unei viziuni schimbate asupra omului în lume, asupra raportului lor. „Plan“, contrapunct și recurențe de teme, dezarticulare elaborată urmăresc în fond aceeași sinteză de invenție și „ordonanță“¹²². Biografică, dramatică, epopeică într-o poetică tradițională a romanului, organizată în perspectiva memoriei sau a „fluxului conștiinței“, alteori pe un *pattern* mitic sau parabolic la marii moderni, tinzînd, încă mai aproape de noi, spre o „ontologizare a personajelor“¹²³ (o viziune a omului apropiată de fenomenologie și neîncercătoare în realitatea psihologicului) și ca atare năzuind să devină articulare a unor „sisteme“ fără centru¹²⁴, construcția își schimbă spiritul, dar rămîne mereu necesară pentru a da o ordine „materiei“ romanului și coerență sensului. Fie că le consemnează în scris, fie că ele există numai mental, „planuri“, schițe, intenții de organizare compozițională sprijină întotdeauna elaborarea unui roman, înlocuindu-se unele pe altele, uneori concurîndu-se, sugerînd dezvoltări de care sint depășite apoi, integrîndu-se ca un ferment activ în procesul creației. Din păcate, în condiții obișnuite, această dialectică a invenției și compoziției nu poate fi reconstituită (singurul martor absolut fiind scriitorul însuși). Iar plecînd de la operă — care e rezultatul finit al aceluia travaliu rămas subteran —, fie și cu sprijinul documentelor din laboratorul romancierului, nu se poate deduce decît lacunar și nesigur traiectul edificării. Încît acea „semiotică a invenției“, preferabilă după Cesare Segre unei „semiotici a codificatului, scumpă lui Eco“¹²⁵, rămîne o nostalgie fără sorți de împlinire.

Critica văzută ca „lectură“ și interpretare a creației unui scriitor, care își verifică „decupajul“ propus raportîndu-se la forme, la opțiunile tehnice dominante și semnificative, la compoziție, este întemeiată în demersul ei

datorită faptului că scriitorul însuși a construit opera în perspectiva unui sens transmisibil, s-a proiectat în „mesajul” organizat, „format” în sintaxa internă a textului. În articolul *Noțiunea de construcție*, I. Tînia-nov avea dreptate să suspecteze critica formelor de o viziune statică, spațială, a compoziției, în locul celei dinamice, temporale, care ar fi adecvată realității ei estetice și mai ales modalității ei specifice de a fi eficace în procesul lecturii (observații asemănătoare făcea și P. Lubbock în cunoscuta sa lucrare *The Craft of Fiction*, regre-tînd imposibilitatea fixării reliefului de impresii și de percepție a sensului în durata lecturii, în contact cu opera). Criticul sovietic definea „unitatea operei” nu ca pe „o entitate simetrică și închisă”, ci o „integralitate dinamică ce are propria ei derulare, elementele ei nu sînt legate printr-un semn de egalitate și de aditie, ci printr-un semn dinamic de corelație și integrare”¹²⁶. Ar fi în aceste rînduri pătrunzătoare o indicație pe linia unei cu totul alte abordări a problemei compoziției (și în general a formei) în roman, pentru care nu există însă încă o metodologie aptă să analizeze această *integralitate dinamică*: perceptibilă totuși criticului și cititorului în mutațiile impresiei de lectură și în progresia receptării sensului, dirijate de forma operei. Ceea ce poate, credem, realiza critica este o aproximare a acestei dinamici semantice și de forță senzorială (sau de modelare a cititorului prin ton, atmosferă, climat al „enunțării”) și totodată o receptare a operei, simultan, ca „țîsnire a unei porțiuni de viață”, și ca „act”, cum definește P. Szondi viziunea lui Schleiermacher asupra demersului hermeneutic, percepție a „textului vorbit sau scris la originea lui, la ieșirea din viața individuală a autorului său”¹²⁷.

„Una din atitudinile noastre în fața lumii este de a povesti”¹²⁸. „Romanul e saturat de umanitate” etc.¹²⁹, sînt recunoașteri ale substanțialității operei narative care rămîne legată de viață, de om. În același timp, „orice carte vie implică o meditație”¹³⁰. Sînt acestea cerințe mai largi, ale literaturii narative (întoarsă spre lume, spre real), care, atingînd și separat, dar, desigur, cu atît mai mult în împletirea lor, un înalt grad de complexitate în roman, creează construcției acestuia solicitări grave, ridi-

că ceea ce ar rămîne în plan pur tehnic o operație tipică (și rece) retorică (*dispositio*) la rangul de componentă esențială a artei romanului, cu multiple funcții estetice de primă importanță (ritm, declanșare a interesului cititorului, mai ales unificare și organizare a materiei imaginare și a semnificației). „Viața” și meditația din roman își aprofundează virtualitățile (în procesul creator) și își transmit dinamismul și spiritul (în actul lecturii) *prin construcție*. Amploarea și complexitatea romanului au nevoie de „privirea dominantă a arhitectului, apt să cre-eze perspective și semnificații”, pentru a relua cuvintele unui astfel de romancier-arhitect: Camil Petrescu.

A construi în artă (inclusiv în roman) este un gest uman, o manifestare a naturii raționale a omului și a creației sale estetice, nu însă o operație de minuțioasă orlogerie fără viață: în orice caz nu în opera adevăraților romancieri-artiști, la care construcția romanului se naște din reflecție lucidă, dar în confruntare cu și sub tensiunea angajării credințelor, valorilor și întrebărilor, obsesiilor și temelor adînci ale individualității lor artistice și umane, care vorbește lumii prin operă. În această viziune ce încearcă să piardă cît mai puțin din legăturile substanțiale care integrează tehnicile romancierului mișcărilor vieții și complexității artei, raportul construcție-semnificație poate oferi criticii una din perspectivele revelatoare asupra „mesajului” și artei romanului.

Iași, februarie 1978 — martie 1979

Note

I. Construcție și structură

- ¹ Victor Chklovski (Șklovski), *Sur la théorie de la prose*, Editions l'Age d'homme, Lausanne, 1973 (col. „Slavica“).
- ² Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 106 : „(...) l'objet de la poétique est même constitué davantage par les oeuvres virtuelles que par les oeuvres réelles“ (articolul *Poétique* îi aparține lui Todorov).
- ³ Lucrări esențiale pentru aceste direcții de studiu teoretic al literaturii : A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966 ; Claude Bremond, *Logique du récit*, Seuil, Paris, 1973 ; Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în „Communications“, 8, 1966, p. 1—27 ; Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Ed. Univers, 1975. O activitate susținută au la noi pe această direcție Silviu Iosifescu, Ion Vlad, Sorin Alexandrescu, Al. Călinescu, ultimii trei interesați, în egală măsură, de poetică și de critică.
- ⁴ Prin „mesaj“ nu înțelegem „teză“, nici numai sensul controlat de artist, ci întreaga încărcătură semantică a operei, implicându-l pe autor și, totodată, perspectiva din care trăiește el experiența artei : de aceea preferăm să vorbim de „mesaj“ *ultim, total* etc.
- ⁵ Françoise van Rossum-Guyon, în *Critique du roman. Essai sur „La Modification“ de Michel Butor*, Gallimard, Paris, 1970, optează pentru o critică întemeiată pe conceptele poeticii, fără a cădea în „ilustrarea“ lor.
- ⁶ Despre procesul construirii operei ca „închidere progresivă“ vorbește Luigi Pareyson în *Estetica. Teoria formativității*, Ed.

- Univers, Buc., 1977, p. 119.
- ⁷ Asupra pozițiilor pe care se situează esteticile dualiste și cele moniste cf. întreaga discuție din: Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Ed. Eminescu, Buc., 1973, p. 686—702 (articolul *Formalismul*).
- ⁸ Argumentele lui Albert Thibaudet din *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris, 1938 (textul *La Composition dans le roman*, p. 170—186, în ed. VII, f.d., folosită de noi), împotriva importanței compoziției în roman (raportarea la epopee și „opozitia” față de nuvelă, dramă și discurs), nu conving în planul teoretic al discuției. Problema va fi reluată în capitolul final al lucrării.
- ⁹ Pe care crede a i le descoperi Percy Lubbock, adept convins al ideilor lui H. James despre estetica romanului, în *The Craft of Fiction* din 1921, consultată de noi în ediția a 9-a, The Viking Press, New York, 1969 (despre *Război și pace* de Tolstoi — în cap. III și IV, p. 26—58).
- ¹⁰ Asupra relației dintre arhitecturile romanului modern și o nouă înțelegere a realului insistă R. M. Albérès în *Métamorphoses du roman*, Albin Michel, Paris, 1966 (prima parte, *Architectures*, se ocupă de Proust, Musil, Durrell, Beckett, Butor ș.a.).
- ¹¹ E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, E.L.U., Buc., 1968.
- ¹² Distincție operată de B. Eichenbaum, V. Șklovski, B. Tomașevski, de care se apropie cele propuse de E. Lämmert (*Geschichte/Fabel*), E. M. Forster (story/plot) ș.a., cum arată Al. Călinescu în *Perspective critice*, Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 8.
- ¹³ Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson, *Les Chats de Charles Baudelaire*, în „L'Homme”, II, 1962.
- ¹⁴ Gérard Genette, *Discours du récit-essai de méthode*, în *Figures*, III, Seuil, Paris, 1972 (col. „Poétique”).
- ¹⁵ Cf. Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Ed. Tineretului, Buc., 1968, p. 107.
- ¹⁶ Intenția, contextul istoric (inclusiv cel istorico-literar), relațiile cu biografia scriitorului nu pot nici spune totul despre operă, nici să fie ignorate în critică. Etiemble, în *Essai de littérature (vraiment) générale*, ediția a 3-a, Gallimard, Paris, 1975, ironizează „lecturile” lipsite de perspectivă istorică, „anacronice” (*Sur la critique littéraire*, p. 269, 277, în ed. cit.).
- ¹⁷ Jean Rousset pledează în *Forme et signification*, José Corti, Paris, 1962, pentru o „lectură a formelor” care să revele forma ca „principiu activ” al operei literare.
- ¹⁸ René Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii*, E.L.U., Buc., 1967.
- ¹⁹ G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., Buc., 1968, p. 71.
- ²⁰ Percy Lubbock, *op. cit.*, „To grasp the shadowy and fantasmal form of a book” este efortul central în critică (p. 1), complicat de lectura-proces de sedimentare imperceptibilă, în timp, a formei: „Not as a single form, however, but as a moving stream of impressions (...)” (p. 14).
- ²¹ Maurice-Jean Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1971 (col. „Langages”), în special cap. III—V.
- ²² François Mauriac, *Le Romancier et ses personnages*, Corrêa, Paris, 1933: „Plus nos personnages vivent et moins ils nous sont soumis” (p. 128).
- ²³ Const. Ciopraga, în *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iași, 1973, remarcă în *Patul lui Procust* compoziția ca organizare a „perspectivelor convergente” (p. 199).
- ²⁴ M. Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*, Ed. Univers, Buc., 1970.
- ²⁵ Formula lui Tudor Vianu, folosită pentru caracterizarea poeziei lui Camil Petrescu: „Natura inspirației sale ni se pare a fi făcută din luciditate și febră” (*Scriitori români*, Ed. Minerva, Buc., 1971, vol. III, p. 313) este, cu siguranță, încă mai revelatoare pentru opera de romancier a scriitorului.
- ²⁶ Formula apare la Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 180, folosită pentru a-l caracteriza pe romancierul Rebreanu.
- ²⁷ Mark Schorer, *Technique as Discovery*, în culegerea de studii semnate de diverși critici și teoreticieni americani și englezi *Approaches to the Novel. Materials for a Poetics*. Collected and edited by Robert Scholes, ed. a 2-a, Chandler Publishing Company, 1966, p. 141—160 (citatele: p. 141).
- ²⁸ Roger Bastide, *Sens et usages du terme „structure” dans les sciences humaines et sociales*, ed. a 2-a, Mouton, The Hague—Paris, 1972.
- ²⁹ Cf. L. Pareyson, *op. cit.*, p. 93, despre „încercare și reușită” și despre formarea operei, ca „facere care inventează modul de a face”.

II. Arhitecturi rebreniene

- ¹ Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, E.P.L., Buc., 1967, în special p. 298—310; Mircea Zăciu, *Glose*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1970; Const. Ciopraga, *Un romancier-arhitect*, în „Conv. lit.”, nr. 6(30), din 30 martie 1973, p. 2 și nr. 7(31) din 15 aprilie 1973, p. 2, 11, text reluat în *Personalitatea literaturii române*, ed. cit.; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 255—299.
- ² Dominantă a construcției în romanele rebreniene, cf. Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 179—180. Despre importanța construcției în *Pădurea spînzuraților* cf. N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Ed. Eminescu, Buc., 1974, p. 29—30.
- ³ Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Socec, Buc., f.d., p. 30.
- ⁴ Citatele din *Ion* se dau după ediția: Liviu Rebreanu, *Opere/4 — Ion*, Ed. Minerva, Buc., 1970, text ales și stabilit, note, comentarii și variante editoriale de Nicolae Gheran, addenda și variante manuscrise de Valeria Dumitrescu (I. este abrevierea titlului).
- ⁵ Lucian Raicu, *op. cit.*, p. 299.
- ⁶ *Ibidem*, p. 371.
- ⁷ *Ibidem*, p. 88. Despre o „spontaneitate impersonală”, simptom al crizei, vorbește Aurel Sasu în *Liviu Rebreanu — sărbătoarea operei*, Ed. Albatros, Buc., 1978, p. 77.
- ⁸ E. Lovinescu, *Scrieri I — Critice*, ed. și stud. introd. de E. Simion, E.P.L., Buc., 1969, p. 364: „epica luptă pentru pămînt”.
- ⁹ Al. Piru, în *Liviu Rebreanu*, Ed. Tineretului, Buc., 1965, p. 48, subliniază spațiul important revenind în *Ion* Herdelenilor; o prețuire acordată (polemic) în primul rînd acestui plan narativ — la I. Negoitescu, în *Analize și sinteze*, Ed. Albatros, Buc., 1976 și, din altă perspectivă, la M. Ungheanu, în *Lecturi și rocade*, Ed. Cartea Românească, 1978.
- ¹⁰ T. Vianu, *Un poet al Ardealului* (L. Rebreanu: *Ion*), în *Masca timpului*, Diecezana, Arad, 1926, p. 92.
- ¹¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundația regală pentru literatură și artă, Buc., 1941, p. 648.

- ¹² N. Iorga, *Istoria literaturii române contemporane*, II, București, 1934, p. 298.
- ¹³ Naturalismul (care trebuie distins de realism, dar nu opus lui) a marcat opera lui Rebreanu (inclusiv capodoperele), amprenta lui și afinitățile cu el fiind însă absorbite în *Ion*, în *Răscoala*, aproape fără rest, într-o sinteză artistică personală. O lucrare pe această temă este: *Un naturalista romeno — Livio Rebreanu*, 1938, de Anna Giambruno. Asupra distanței estetice care separă viziunea rebreniană de naturalismul lui Zola se oprește N. Balotă în *op. cit.*, p. 15—17, 21.
- ¹⁴ André Jolles vede o înrudire între mentalitatea țărănească și cea proprie Săgăi, în *Formes simples* (versiunea fr. din *Einfache Formen*), Seuil, Paris, 1972, p. 74 (col. „Poétique”).
- ¹⁵ N. Balotă, *op. cit.*, p. 7—8. Posesiunea „dar nu atît a obiectului, cît a unei imagini a lui, ideale” e discutată, în legătură cu sărutarea pămîntului din *Ion*, de A. Sasu, în *op. cit.*, p. 73.
- ¹⁶ Aceasta era opinia lui G. Călinescu, *op. cit.*, p. 649. Afirmatia a fost combătută de Al. Piru în *op. cit.*, p. 52.
- ¹⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 649.
- ¹⁸ L. Raicu, *op. cit.*, p. 79. N. Manolescu caracterizează lectura lui *Ion* ca pe una făcută „cu sentimentul eposului, al mitului”, în *Teme 3*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1978, p. 132.
- ¹⁹ E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 363: „simțim zbuciumul vieții nemărginite”.
- ²⁰ Citatele din *Pădurea spînzuraților* se dau după: Liviu Rebreanu, *Opere/5 — Pădurea spînzuraților*, ed. critică de Nicolae Gheran, addenda de Cezar Apreotesei și Valeria Dumitrescu, Ed. Minerva, Buc., 1972.
- ²¹ L. Raicu, *op. cit.*, p. 138—139.
- ²² N. Balotă, *op. cit.*, p. 28: „(...) fiecare din acești trei ofițeri (Klapka, Gross, Cervenco — n.n.) reprezentînd cîte un punct de vedere ba chiar o «filozofie», cugetarea lui Bologa se dovedește cea mai puțin fermă. Dealtfel cei trei camarazi au întrucîtva — în economia ficțiunii — rolul unor seducători. Fiecare în felul său alimentează în tînărul Bologa fondul său obsesional”; Al. Protopopescu vede în Klapka, Gross, Cervenco „componente ale unui tip uman unic și complex. Acest tip este Apostol Bologa”, în *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, Buc., 1978, p. 87.
- ²³ L. Raicu, *op. cit.*, p. 132.
- ²⁴ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 650.

- ²⁵ „Chestiunea autenticității ființei umane”, pe care N. Manolescu o situa în centrul problematicei din *Ciuleandra* (în *Lecturi infidele*, E.P.L., Buc., 1966, p. 53), este esențială, pusă, însă în alți termeni, și în *Pădurea spinzuraților*. „Un livresc”, un „însetat de repaos” (Apostol Bologa) propune interpretarea dată romanului de M. Ungheanu în *Pădurea de simboluri*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1973, p. 163.
- ²⁶ Const. Ciopraga remarcă sinteza de „studiu documentar” și „introducere într-o atmosferă” din prima parte a romanului, *op. cit.*, p. 182.
- ²⁷ Perpessicius, *Opere/3 — Mențiuni critice. Seria a II-a (1934)*, Ed. Minerva, Buc., 1971, p. 122.
- ²⁸ Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane (1932—1947)*, Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 326.
- ²⁹ Cleanth Brooks—R. P. Warren, *Understanding Fiction*, ed. a 2-a, New York, p. 657—658.
- ³⁰ Perpessicius, *op. cit.*, p. 122. Cf., de asemenea, Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 274.
- ³¹ Citatele din *Răscoala* se dau după: Liviu Rebreanu, *Opere/8*, ed. critică de Nicolae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Ed. Minerva, Buc., 1975.
- ³² Al. A. Philippide, *Rebreanu și sufletul mulțimii*, în *Considerații confortabile*, Ed. Eminescu, Buc., 1970, unde *Răscoala* este caracterizată ca o „capodoperă de neliniște crescândă” (p. 90).
- ³³ L. Raicu, *op. cit.*, p. 231, 254.
- ³⁴ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 650.
- ³⁵ *Ibidem*, p. 650.
- ³⁶ Apropierea tehnicii romancierului de cea a unui cineast apare la M. Zăciu, în *op. cit.*, p. 108.
- ³⁷ Preluăm distincția (impersonal/impasibil/neutru) stabilită de Wayne C. Booth, în *The Rhetoric of Fiction*, The Univ. of Chicago Press, Chicago—London, ed. a 8-a, 1968, cap. III (p. 67—83).
- ³⁸ Disociere, propusă de poeticianul german Günther Müller, între *timpul povestirii* (în care se povestește) și *timpul povestit* (despre care se povestește).
- ³⁹ În *Răscoala* se verifică relația romanului-epopee cu „activitatea istorică a maselor” — cf. Ion Ianoși, *Romanul monumental și secolul XX*, E.P.L., Buc., 1963, p. 94.

⁴⁰ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 650.

⁴¹ Despre „inconstanța relativă” a personajului-grup sau masă: Marian Popa, *Homo fictus*, E.P.L., Buc., 1968, p. 129.

III. Ciclul Hallipilor

- ¹ „Romane ale aminării acțiunii prin discurs” numește N. Manolescu romanele scriitoarei, în *Teme 2*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1975, p. 135.
- ² Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 383.
- ³ Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat Bengescu*, E.P.L., Buc., 1965, p. 133, 158.
- ⁴ Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 154—155; Robert Lidell, *Some Principles of Fiction*, Jonathan Cape, London, 1961, p. 53—68.
- ⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 657.
- ⁶ Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 377.
- ⁷ Citatele din romanele scriitoarei se dau după ediția: Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach* (Romane, I) și *Drumul ascuns* (Romane, II), ed. îngrijită de Gh. Radu, prefață de Eugenia Tudor, E.P.L., Buc., 1966 („B.P.T.”), indicându-se titlul abreviat (F.d., C.B., D.a.), volumul (I sau II) și pagina.
- ⁸ M. Sebastian: „O fină rețea de amănunte și nuanțe anecdotice e desemnată lent fiecărui destin al romanului. Cîte personaje atitea hărți”, *Mărturia scriitorilor despre marea europeană Hortensia Papadat-Bengescu*, în „Tiparnița literară”, II, nr. 2—3, ianuarie-februarie 1930, p. 27.
- ⁹ Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 212.
- ¹⁰ M. Zăciu observa la prozatoare „tendința spre simplificare clasică, spre schema caracterologică”, în *Masca geniului*, E.P.L., Buc., 1967, p. 216.
- ¹¹ Vl. Streinu, *Pagini de critică literară*, II (Marginalia, eseuri), E.P.L., Buc., 1968, p. 195.
- ¹² Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Univ. of California Press, Berkeley, ed. a 8-a, 1972, p. 4.
- ^{13—14} Lawrence E. Bowling, *What is the Stream of Consciousness*

Technique?, în „PMLA“, iunie 1950, vol. LXV, nr. 4, p. 343 și, resp., 344.

¹⁵ Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 212.

¹⁶ Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, II, E.P.L., 1966 („B.P.T.“), p. 210—211.

¹⁷ De care a fost apropiată în critică, începînd cu Perpessicius, *Opere/5 (Mențiuni critice)*, Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 322; comparație reluată, nuanțată, de M. Zăciu: *Masca geniului*, ed. cit., p. 218.

¹⁸ Perpessicius, *idem*, p. 322.

¹⁹ Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 425.

²⁰ M. Sebastian, *stud. cit.*, loc. cit., p. 25.

²¹ T. Vianu, *op. cit.*, p. 210.

²² O interpretare freudiană a personajului, la Roxana Sorescu, *Tipologie și structură la Hortensia Papadat-Bengescu*, în „România literară“, III, nr. 29, 16 iulie 1970, p. 23.

²³ Ni se pare exagerat analizată ideea „frumosului compromis“, la Magdalena Popescu, *Pretexte de studiu*, în „România literară“, III, nr. 10, 5 martie 1970, p. 8, 9, 14, articol altfel plin de observații și puncte de vedere subtile.

²⁴ Florin Mihăilescu, *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Ed. Minerva, Buc., 1975, p. 135.

²⁵ Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 159.

²⁶ A. Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu. Drumul ascuns*, în „Azi“, nr. 3—4, mai-iunie 1932, p. 342—345.

²⁷ Camil Baltazar, *Contemporan cu ei*, E.P.L., Buc., 1962, p. 73.

²⁸ Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc*, Ed. Tineretului, București, 1969, p. 88, 93.

IV. Romanul ca „metaforă epistemologică“

¹ B. Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Ed. Univers, Buc., 1973, p. 252.

² Citatele din roman se dau după ediția: Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, cu o prefață de Ov. S. Crohmălniceanu, ESPLA, Buc., 1960. Abrevierea titlului: U.n.

³ N. Tertulian, în *Substanțialismul lui Camil Petrescu (Eseuri)*, E.P.L., București, 1968, p. 250—312), insistă asupra situării polemice a gândirii scriitorului față de „metoda bunului simț“, sinceritatea „omului de serie biologică“ (p. 278, 292 în special).

⁴ Perpessicius, *Opere/4 (Mențiuni critice)*, Seria a III-a, 1936), Ed. Minerva, Buc., 1971, p. 290.

⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 660.

⁶ T. Vianu, *op. cit.*, p. 273: „Eroul lui Camil Petrescu este deci un intelectualist, o natură reflexivă și pătrunzătoare, care suferă pentru că gîndește și analizează“ (s.n.).

⁷ E semnificativ că scriitorul român remarcă la Proust „un interes al semnificației“ care orientează „fluxul amintirii“ Cf. Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, Cultura Națională, Buc. (1936), p. 60.

⁸ Ion Sirbu, *Camil Petrescu*, Ed. Junimea, Iași, 1973, p. 38: „Fire problematică și problematizantă, scriitorul acceptă inserția în real ca pe o provocare, menită a-l mobiliza toate puterile minții, în vederea descoperirii acelor principii care să grupeze complexitatea infinită a lumii în jurul unor motive raționale, cu însușiri de unitate și permanență“.

⁹ Const. Ciopraga, *Romancierul Camil Petrescu*, în *Portrete și reflecții literare*, E.P.L., București, 1967, p. 189.

¹⁰ Marian Popa, *Camil Petrescu*, Ed. Albatros, Buc., 1972, p. 166: „(...) La Camil Petrescu amintirile declanșate urmează un curs forțat într-o direcție a conștiinței care-și selecționează voluntar din haosul memoriei acele amintiri utile unei cunoașteri substanțiale (...)“.

¹¹ Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, antologie și prefață de Marin Bucur, E.P.L., Buc., 1962, p. 520.

¹² Const. Ciopraga, *stud. cit.*, p. 190.

¹³ Ion Sirbu, *op. cit.*, p. 222.

¹⁴ Eberhard Lämmert, în *Bauformen des Erzählens*, ed. a 5-a, Metzler Verlag, Stuttgart, 1972, p. 237, remarcă „demersul spiralic“ al povestirilor monologice, revenirea și rotirea monologului interior în jurul „anumitor obiecte și teme“.

¹⁵ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri/4*, Ed. Minerva, Buc. 1970, p. 252.

¹⁶ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 466; I. Sirbu, *op. cit.*, p. 212—213, subliniază complementaritatea celor două experiențe, fără a nega însă o lipsă de sudură organică a materiei romanului: ideea rupturii totale este respinsă și de Paul Geor-

- gescu, în *Polivalența necesară*, E.P.L., București, 1967, p. 198, Al. Paleologu, în *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, Buc., 1970, p. 140 și M. Zăciu, în *Glose*, ed. cit., p. 159.
- ¹⁷ Aceleași dominante în ciclul de poezii *Un luminis pentru Kicsikém* (mai ales: *Cînd vii la mine, Nimfa, Versurile*), reed. în *Opere*, vol. I (versuri), ediție îngrijită de Al. Rosetti și L. Călin, E.P.L., Buc., 1968.
- ¹⁸ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, P.U.F., Paris, 1970, p. 12: „Aimer, c'est chercher à expliquer, à développer ces mondes inconnus qui restent enveloppés dans l'aimé. C'est pourquoi il nous est si facile de tomber amoureux de femmes qui ne sont pas de notre «monde», ni même de notre type.”
- ¹⁹ R. M. Albérès observă că romancierul modern (Proust, L. Durrell, M. Lowry ș.a.) „s'interesează la un cheminement autour de l'intrigue, et non à l'intrigue elle-même”, în *op. cit.*, p. 100.
- ²⁰ Citatele se dau după ediția: Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, prefață de Ion Oarcăsu, E.P.L., Buc., 1963, abreviat: P.P.
- ²¹ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. cit., p. 43.
- ²² Elogiată de E. Lovinescu: *Scrieri/6 (Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937)*, ed. de E. Simion, Ed. Minerva, București, 1975, p. 288.
- ²³ Camil Petrescu a teoretizat el însuși, cu privire la dramaturgie, ideea de confruntare a „orizonturilor” în conștiință și a „revelațiilor succesive” ca esență a unei dramaticități superioare, în *Addenda la Falsul tratat, Teatru*, III, 1947, p. 505—506.
- ²⁴ De unde leit-motivul „întîlnirii” umane, definire a unui eu prin altul (Marian Popa, *Camil Petrescu*, ed. cit., p. 169, 181).
- ²⁵ B. Tomașevski, *op. cit.*, p. 266—276.
- ²⁶ Sorin Alexandrescu vede o „relație de identificare (nu de identitate)” Fred-Ladima, în *Analize literare și stilistice* (coautor: Ion Rotaru), E.D.P., Buc., 1967, p. 226.
- ²⁷ Ion Sirbu, *op. cit.*, p. 235: „Zbaterea lui (Ladima — n.n.) dinaintea de moarte, în cercul unor probleme fără ieșire, urmează să fie și partea celor care ar medita asupra destinului său”.
- ²⁸ Adriana Iliescu, în *Camil Petrescu și Anton Holban, literatura ca experiență*, articol publicat în „Viața românească”, XXIII, nr. 6, iunie 1970, p. 75—80, arată cu justețe că eroii

„nu se mișcă printre personaje, ci printre proiecții subiective” (p. 76), dar propune o disociere neconvingătoare între analiză și interpretare și conchide pe baza ei (ceea ce e forțat în cazul lui Camil Petrescu, mai ales) că nu e vorba de o proză analitică, ci de una obsesională.

- ²⁹ Cu privire la care Pompiliu Constantinescu avea mari rezerve, văzînd în el „o situație de șah moral, un mister de esență melodramatică, așîător totodată, dar și deficient”, în *vol. cit.*, p. 260.
- ³⁰ Norman Friedman observă că „finally he (acest I—Witness — n.n.) can secure letters, diaries, and other writings, which may offer glimpses of the mental states of others. At the utmost limit of his lether, he can draw inferences as to how others are feeling and what they are thinking”, în *Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept*, „P.M.L.A.”, dec. 1955, vol. LXX, nr. 5, p. 1174.
- ³¹ Apropiere făcută de Tudor Vianu în *op. cit.*, p. 279.
- ³² Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. cit., p. 50 sq.
- ³³ S-a observat ponderea mai mare a socialului în perspectiva „autorului” din *Patul lui Procust*: cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 475.
- ³⁴ Există însă și puncte de vedere mai rezervate: „Dacă *Patul lui Procust* poate fi acuzat de ceva din punctul de vedere al construcției, apoi e tocmai de un exces în sensul acesta, aproape de o confecție” (Al. Paleologu, *Romanele lui Camil Petrescu*, în vol. *Spiritul și litera*, Ed. Eminescu, Buc., 1970, p. 143).

V. CONSTRUCȚIE ȘI „MESAJ”

- ¹ L. Rebreanu, *Amalgam*, ed. cit., p. 21 — 22.
- ² R. Scholes, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford, U. P., New York, 1966, p. 207: „Insofar as character, or any other element in narrative, becomes dynamic, it is a part of the plot”.
- ³ Apropierea de *pattern*-ul tragediei o face și Al. Săndulescu, în *Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, Ed. Minerva, Buc., 1976, p. 21. „Lipsite de subiect” sînt și romanele lui Tolstoi, remarcă G. Ibrăileanu (*Spre roman*, antologie de M. Ungheanu, Ed. Minerva, Buc., 1972, p. 65).
- ⁴ N. Balotă, *op. cit.*, p. 13.

- ⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 649.
- ⁶ Sorin Alexandrescu, *Retorica romanului realist*, în *Romanul realist în secolul al XIX-lea* (în colab. cu Dan Grigorescu), Buc., Ed. enciclopedică română, 1971, p. 115.
- ⁷ Confirmată și de notele scriitorului, cum observă M. Zăciu, în *Glose*, ed. cit., p. 107.
- ⁸ José Ortega y Gasset, *Meditații despre Don Quijote și Gînduri despre roman*, Ed. Univers, Buc., 1973, p. 176—177.
- ⁹ E. M. Forster, *op. cit.*
- ¹⁰ G. Lukács, *La Théorie du Roman*, Gonthier, Paris, 1971, p. 119—121.
- ¹¹ E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Atlantis Verlag, Zürich und Freiburg, ed. a 8-a, 1968, p. 127.
- ¹² E. Lovinescu, ed. cit., p. 363; G. Călinescu, *op. cit.*, p. 648, 649.
- ¹³ Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 184.
- ¹⁴ R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Max Niemeyer Verlag, Halle-Saale, 1934, p. 97; E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, ed. a 5-a, Metzler Verlag, Stuttgart, 1972, p. 86—88, 93.
- ¹⁵ E. Lämmert, *op. cit.*, p. 33.
- ¹⁶ N. Balotă, *op. cit.*, p. 32.
- ¹⁷ R. Petsch, *op. cit.*, p. 47—48, 87; cf. și L. Rebreanu, *Amalgam*, ed. cit., p. 61.
- ¹⁸ Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 180.
- ¹⁹ S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 116.
- ²⁰ E. Staiger, *op. cit.*, p. 117—118.
- ²¹ E. M. Forster, *op. cit.*, p. 164 sq; E. K. Brown, *Rhythm in the Novel*, Univ. of Toronto Press, 1967, p. 43—51; despre ritm în romanul rebrenian a vorbit insistent M. Zăciu, *Glose*, ed. cit., p. 108.
- ²² G. Lukács, *op. cit.*, p. 38.
- ²³ E. Staiger, *op. cit.*, p. 98.
- ²⁴ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1971, p. 182.
- ²⁵ L. Raicu, *op. cit.*, p. 92.
- ²⁶ N. Balotă, *op. cit.*, p. 19.
- ²⁷ *Ibidem*, p. 38.
- ²⁸ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 230.
- ²⁹ N. Friedman, *stud. cit.*, în loc. cit., p. 1173; cf. și Silvan

- Iosifescu, *Construcție și lectură*, Ed. Univers, Buc., 1970, p. 219.
- ³⁰ N. Friedman, *stud. cit.*, p. 1178—1179.
- ³¹ E. Benveniste, *op. cit.*, p. 236.
- ³² Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 19—20.
- ³³ Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, ed. cit., p. 51.
- ³⁴ *Ibidem*, p. 52.
- ³⁵ Cleanth Brooks-R. P. Warren, *op. cit.*, p. 661—662.
- ³⁶ J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 246.
- ³⁷ Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, ed. cit., p. 212.
- ³⁸ Trăn-Duc-Tháo, *Phénoménologie et matérialisme dialectique*, Paris, Minh-Fân, 1951, p. 41.
- ³⁹ Dînd termenului un înțeles mai larg decît cel strict de Bildungsroman.
- ⁴⁰ G. Picon, *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1968, p. 7—8, 107.
- ⁴¹ Camil Petrescu, *Note despre romanul românesc dintre cele două războaie*, în „Ramuri”, 12/1965.
- ⁴² J.—Y. Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1971, p. 305. Cf. și T. Vianu despre distincția: timpul „trăit” (jurnale, memorii), care „privește spre viitor”, și timpul „povestit”, care „privește spre trecut”, în *Figuri și forme literare*, Buc., 1939, p. 196.
- ⁴³ J. Rousset, *op. cit.*, p. 68.
- ⁴⁴ D. Micu, *Camil Petrescu-poet*, în *Analele Universității din București*, Seria șt. soc., Filologie, tom. 25, anul XI (1962).
- ⁴⁵ O. Șuluțiu, în „România literară”, nr. 54, 25 febr. 1933, p. 2.
- ⁴⁶ Al. Protopopescu caracterizează *Patul lui Procust* ca „un roman al ascezei finalizate sau (...) romanul trăirii unei idei”, în *op. cit.*, p. 158.
- ⁴⁷ I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, Buc., E.P.L., 1967, p. 144.
- ⁴⁸ H. P.—Bengescu, *Autobiografie* (II), în „Adevărul literar și artistic”, nr. 867, 18 iulie 1937, p. 6.
- ⁴⁹ Preluăm punctul de vedere al lui A. Fletcher care, în *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Cornell U. P., Ithaca, New York, 1967 (ed. a 3-a), refuză să opună simbolului alegoria (p. 14 în special).
- ⁵⁰ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 656: „Eroii sînt mai toți snobi, exagerat stilizanți”.
- ⁵¹ Paul Georgescu crede totuși că „A avea este verbul care animă ciclul” și că „Hallipii” practică un arivism „disimulat,

- monden, dar nu mai puțin dur", în *Proză și Poezie* (cronica literară), „Viața românească”, 1/1967, p. 108, 109.
- ⁵² R. Girard, *Minciună romantică și adevăr românesc*, Ed. Univers, Buc., 1972, passim.
- ⁵³ Fl. Mihăilescu, *Introducere în opera H. P. Bengescu*, Ed. Minerva, Buc., 1975, p. 176.
- ⁵⁴ M. Ralea, *Perspective*, Ed. Casei Școalelor, Buc., 1928, p. 81.
- ⁵⁵ Vl. Jankélevitch, *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964, p. 57, 81.
- ⁵⁶ Vl. Streinu, *op. cit.*, p. 191—192.
- ⁵⁷ E ceva din acea „superioritate bucuroasă răutăcioasă” proprie ironistului — cf. Marian Popa, *Comicologia*, Ed. Univers, Buc., 1975, p. 219.
- ⁵⁸ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 656.
- ⁵⁹ M. Sebastian, *stud. cit.*, p. 25.
- ⁶⁰ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 418.
- ⁶¹ Ș. Cioculescu, *op. cit.*, p. 423.
- ⁶² B. Munteanu, *Panorama de la littérature roumaine*, Sagittaire, Paris, 1938, p. 242.
- ⁶³ V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 155.
- ⁶⁴ Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 146—204.
- ⁶⁵ D. Micu, „Gîndirea” și gîndirismul, București, Ed. Minerva, 1975, p. 744.
- ⁶⁶ M. Sebastian, *stud. cit.*, loc. cit., p. 26.
- ⁶⁷ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 657.
- ⁶⁸ Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 238.
- ⁶⁹ W. Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, Indiana U. P., Bloomington, 1963, p. 91, 183.
- ⁷⁰ E un alt tip de grotesc decît cel ludic, oricum mai luminos, cultivat de G. Călinescu în *Bietul Ioanide* — cf. N. Balotă, *op. cit.*, p. 418, 434.
- ⁷¹ Cl. Brooks-R. P. Warren, *op. cit.*, p. 26—28; cf. și „coerența poetică”, la S. Alexandrescu (în colab. cu Dan Grigorescu), *op. cit.*, p. 138.
- ⁷² L. Rebreanu, *Mărturie pentru marea europeană H. P. Bengescu*, în „Tiparnița literară”, nr. cit. (v. nota 59), p. 28.
- ⁷³, ⁷⁴, ⁷⁵, ⁷⁶, ⁷⁷ W. Kayser, *op. cit.*, p. 186—187; 103; p. 31; p. 184; p. 127—128.
- ⁷⁸ Susan Sontag, *L'Oeuvre parle (Against Interpretation)*, trad. de Guy Durand, Seuil, Paris, 1968, p. 14, p. 22, p. 21, p. 22, p. 21, p. 21, p. 19, p. 21.

- ⁷⁹ J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 13, p. 15, p. 14, p. 17, p. 61.
- ⁸⁰ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 1972, p. 17, p. 26.
- ⁸¹ Romul Munteanu, în *Lecturi și sisteme*, Ed. Eminescu, Buc., 1977, p. 222, indică sursa „lacaniană” (Lacan) a acestei idei.
- ⁸² P. Ricoeur, *Le Conflit des interprétations*, Seuil, Paris, 1969, p. 249, p. 247, p. 256, p. 88.
- ⁸³ U. Eco, *La structure absente*, Mercure de France, 1972, p. 53, p. 322, p. 366, p. 363, p. 122, p. 86.
- ⁸⁴ I. Negoîtescu, *op. cit.*, p. 161.
- ⁸⁵ Cl.-Ed. Magny, *L'Âge du roman américain*, Seuil, Paris, (1968), p. 84.
- ⁸⁶ În accepția dată termenului de W. Iser și, în genere, școala germană a „esteticii receptării”.
- ⁸⁷ L. Rebreanu, *Cum am scris „Răscoala”*, în „Manuscriptum”, 1/1972, p. 113.
- ⁸⁸ V. Șklovski, *Despre proză*, Meditații, analize, vol. II, Ed. Univers, Buc., 1976, p. 357; G. Picon, *L'Usage de la lecture*, „Mercure de France”, 1926, p. 45.
- ⁸⁹ E. Todoran, *Secțiuni literare*, Timișoara, Ed. Facla, 1973, p. 200.
- ⁹⁰ Const. Ciopraga, *op. cit.*, p. 208.
- ⁹¹ Maurice Bardèche, *Une lecture de Balzac*, Les Sept couleurs, Paris, 1964, p. 32.
- ⁹² D. Micu, în *Lecturi și păreri*, Cluj, Ed. Dacia, 1978, p. 282, relevă interesul romanului nostru modern pentru „problematizarea existenței”, „revelarea omului metafizic”, fără a se ignora însă socialul.
- ⁹³ Perpessicius, *Opere 4*, ed. cit., p. 289.
- ⁹⁴ Const. Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, ed. cit., p. 200: „Camil Petrescu a demonstrat exemplar resursele egotismului, tocmai prin aptitudinea de a se ridica într-o supraindividualitate a contemplării lucide”; D. Micu, *Periplu*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1974, p. 203.
- ⁹⁵ Camil Petrescu, *Note zilnice (1927—1940)*, ed. de M. Zăciu, Ed. Cartea Românească, Buc., 1975, p. 140: „Dacă ești lichea, viața (nu-ți pare demnă de luat în serios) îți apare neîntre-rupt ca o comedie neserioasă. Dacă ești om de onoare, e o tragedie de fiecare pas.”

- ⁹⁶ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 454, surprinde în relația autorului cu personajele sale o luptă a scriitorului „cu propriul său spirit”.
- ⁹⁷ Camil Petrescu, *Despre noocrația necesară*, în *Teze și anti-teze*, ed. cit.: „primatul spiritualității” (p. 227), „ultima revoluție” (p. 233); în *Puncte de reper*, „R.F.R.”, 3/1942: elogiul adus „probității cunoașterii”, p. 620.
- ⁹⁸ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973, p. 53.
- ⁹⁹ *Idem*, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972, p. 32.
- ¹⁰⁰ A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 23, p. 186.
- ¹⁰¹ *Ibidem*, p. 181.
- ¹⁰² A. Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Gallimard, Paris, 1973, p. 104—105.
- ¹⁰³ *Idem*, *Réflexions...*, p. 185, p. 184.
- ¹⁰⁴ G. Călinescu, *Reflecții mărunte asupra romanului*, în *Principii de estetică*, E.P.L., Buc., 1968, p. 299, 295.
- ¹⁰⁵ A. Thibaudet, *Réflexions...*, p. 160.
- ¹⁰⁶ J. Ricardou, *op. cit.*, p. 86; cf. și S. Iosifescu, *Construcție și lectură*, p. 205.
- ¹⁰⁷ I. Vlad, *Între analiză și sinteză*, Ed. Dacia, Cluj, 1970, p. 76. Ideea aceasta, prezentă la I. Tinianov, apare și la L. Pareyson, *op. cit.*, p. 143.
- ¹⁰⁸ Const. Ciopraga, *Fragmente despre roman*, în „Convorbiri literare”, 7/1976, p. 4.
- ¹⁰⁹ M. Zeraffa, *Personne et personnage*, Klincksieck, Paris, 1969, p. 12: „Căci începînd cu *Timpul pierdut* structura însăși a romanului (forme sale de compoziție) contribuie mult mai deschis decît în trecut la a transmite cititorului o idee și o imagine a persoanei”.
- ¹¹⁰ P. Zumthor, *op. cit.*, p. 341, p. 345.
- ¹¹¹ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Chatto and Windus, Londra, 1967, p. 22.
- ¹¹² G. Călinescu, *Principii de estetică*, ed. cit., p. 207.
- ¹¹³ N. Balotă, *Euphorion. Eseuri*, E.P.L., Buc., 1969, p. 243, 244.
- ¹¹⁴ I. Vlad, *op. cit.*, p. 40.
- ¹¹⁵ *Idem*, *Descoperirea operei*, Ed. Dacia, Cluj, 1970, p. 51.
- ¹¹⁶ J. Rousset, *Les Réalités formelles de l'oeuvre*, în vol. col. *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, Union générale d'Editions, 1968, p. 99.
- ¹¹⁷ W. Booth, *op. cit.*, p. I, II.

- ¹¹⁸ P. Ricoeur, *op. cit.*, p. 16, p. 63, p. 78.
- ¹¹⁹ Const. Ciopraga, *Fragmente despre roman*, loc. cit., p. 4.
- ¹²⁰ Tzv. Todorov, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977, p. 255.
- ¹²¹ Ch. Perelman-L. Olbrechts-Tyteca, *La Nouvelle rhétorique*, P. U. F., Paris, 1958, p. 446.
- ¹²² Michel Raymond, *La Crise du roman*, José Corti, Paris, p. 399.
- ¹²³ N. Balotă, *Prolegomene la poetica romanului*, în „Revista de ist. și teor. literară”, t. 25, 4/1974, p. 3.
- ¹²⁴ *Idem*, *Mutații ale romanului*, în „Secolul 20”, 9/1977, p. 122.
- ¹²⁵ C. Segre, *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969, p. 52.
- ¹²⁶ În vol. *Théorie de la littérature* (ed. Tzv. Todorov), Seuil, Paris, 1965, p. 118.
- ¹²⁷ P. Szondi, *L'Herméneutique de Schleiermacher*, în „Poétique”, 1/1970, p. 144.
- ¹²⁸ H. Weinrich, *Le Temps*, Seuil, Paris, 1973, p. 33—34.
- ¹²⁹ E. M. Forster, *op. cit.*, p. 31.
- ¹³⁰ D. Micu, *Lecturi și păreri*, ed. cit., p. 285.

Notă

Unele studii, eseuri critice, cercetări de sinteză — în ciuda valorii lor de netăgăduit, a originalității perspectivelor de interpretare și a calității demonstrației critice — nu sînt citate în text, deoarece ele au apărut după predarea manuscrisului. Amintim numai cîteva dintre, fără îndoială, mai numeroasele contribuții critice importante care ar fi putut fi citate și folosite în cercetarea de față: încă neîncheiata sinteză a lui Nicolae Manolescu asupra romanului românesc, *Arca lui Noe*, vol. I (1980) și vol. II (1981), *Hortensia Papadat-Bengescu. Universul citadin, repere și interpretări* (1980) de Viola Vancea.

22 februarie 1982